

فن رسم الحبكة السينمائية

تأليف: ليندا ج. كاوغيل

ترجمة: د. محمد منير الأصبحي

الفن السابع 233

علي مولا

فن رسم

الحبكة السينمائية


mohamed khatab

فن رسم الحبكة السينمائية

أضف عاطفة وإثارة وعمقاً
إلى السيناريو الذي تكتبه

تأليف

ليندا ج. كاوغيل

مؤلفة أسرار بنية السيناريو وكتابة الأفلام القصيرة

ترجمة

محمد منير الأصبحي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٣م

فن رسم الحبكة السينمائية / تأليف ليندا ج. كاوغيل؛ ترجمة محمد منير الأصبحي .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠١٣م .- ٢٣٢ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع ؛ ٢٣٣)

١- ٧٩١,٤٣ ك ا و ف ٢- العنوان ٣- كاوغيل
٤- الأصبحي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

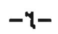
إهداء الكاتبة

إلى ديفيد وسيليا

اللذين يجعلان كل شيء يستحق العناء

وإلى الطلاب

الذين ساعدوني عبر السنوات على تحديد أفكاري



شكر وتقدير

لم يكن إنجاز كتاب فن رسم الحبكة السينمائية ممكناً بدون مساعدة أشخاص عديدين الذين من دواعي سروري أن أشكرهم هنا.

جف بلاك Jeff Black في دليل هوليوود الإبداعي، الذي كان دعمه ومساعدته دائماً موضع تقدير كبير وعميق.

أندي شريدر Andy Shrader لإيمانه بالأفكار ومساعدتي في إعداد الحلقة وتنفيذها.

باتريك ألمستد Patrick Ulmstead لتسهيل الأمور.

جو بايرون Joe Byron للدعم والإلهام.

ديان دريتش كِسلر Dianne Derycz-Kessler لفسح المجال لي للنمو في كلية السينما في لوس أنجلس.

كاثرين غالان Kathryn Galan في الرابطة الوطنية للمنتجين المستقلين ذوي الأصول اللاتينية لتوفير الفرصة لي لتقديم كتاب فن رسم الحبكة السينمائية للطلاب المستعدين لقراءته.

أندرو لاسكوس Andrew Laskos الذي كانت مناقشاته للأفلام ومعرفته السينمائية واسعةومفيدة إلى حد لا يصدق.

بيل بليتش Bill Bleich وغلِن بِنسُت لنقدهما الثاقب النظر في مرحلة مبكرة.

غاري سَنشاين Gary Sunshine الذي كان لرؤيته الثاقبة وانتباهه للتفاصيل فائدة لي أوسع من أن تُقاس في كتابتي لهذا النص.

ديفيد ديكرين David DeCrane للتحليل وعمق البصيرة والدعم. لم يكن بإمكاني القيام بهذا بدونك، ولم أكن سأُريد القيام به.

ويجب عليّ أن أشكر طلابي في كلية السينما في لوس أنجلس وفي العالم بأسره، الذين قدّروا أفكاري ومنحوني شرف التعامل مع أفكارهم.

«كل فكرة جيدة والعمل الإبداعي بأكمله

هما سلالة المخيلة،

ويكمن مصدرهما فيما يسرّ المرء

أن يدعوه شطح الخيال الطفولي» .

ك . غ . يانغ



مقدمة

ما هي كتابة السيناريو؟

أ) عمل

ب) شكل من الفن

ت) مرض

إذا اخترت أياً من هذه الإجابات فأنت على صواب، وإذا اخترتها جميعها فستحصل على درجة إضافية. بالنسبة للكثيرين، كتابة السيناريو هي بهجة ولعنة في الوقت نفسه. وهي منفذ إبداعي يؤمن للكتّاب فرصة أن يتيحوا لأحلامهم أن تأخذ شكلاً محدداً. لكن في مرات كثيرة أكثر مما ينبغي، تسحق حقائق السوق ومتطلباته متعة العملية. بالطبع لا توجد أية قاعدة تقول إن كل سيناريو جيد يجب أن يجد من يشتريه. لكن في حالات متكررة، يواجه كاتب يعتقد أن السيناريو الذي كتبه يتضمن جميع مكونات الفيلم العظيم إحباطاً عميقاً حين يفشل عمله في جلب أي اهتمام، لأن الكاتب في الحقيقة لم يكن لديه سوى مقدار محدود من فهم المتطلبات الفريدة لقصة فيلم.

معظمنا يتعرف على الكتابة السردية حين يكتب مقالات وقصصاً قصيرة في المدارس. ولكن مهما كان ثراء مخيلاتنا وبلاغة نثرنا، فإن عملنا يقيّم على أساس أنه قصص تُقرأ، وليس على أساس أنها مخطط لقصة ستُشاهَد. وهناك اختلاف كبير بين نوعي الكتابة. فكتابة السيناريو تعتمد على

لغة الدراما لإيصال الأفكار بشكل فعال إلى الجمهور. وتستخدم كتابة السيناريو صوتاً نشطاً بمعنى أنه ليس سلبياً، كما أنها تتطلب الحركة والصراع لتطوير المعنى.

سيساعدك كتاب فن رسم الحبكة السينمائية على فهم لغة الدراما هذه بحيث تستطيع أن تجعل قصصك أكثر إرضاء لجمهورك الأول الذي سيبقى من القراء، لكنه أيضاً محترف يبحث عن قصص تصلح لصنع أفلام عظيمة. والهدف هو إثارة القارئ من خلال رسم الحبكة، الذي يشتمل على رسم قوي للشخصيات وزخم في القصة ووجود للتوتر. كما يشمل فن رسم الحبكة السينمائية كيفية توجيهك لجمهورك عبر معلومات القصة، والحفاظ على فضولهم واهتمامهم وحماسهم بحيث يشعرون كما تريدهم أن يشعروا خلال التجربة بأكملها. وأنت بصفتك كاتب سيناريو لا تجبرهم على أن يسألوا "ماذا سيحدث بعد ذلك؟" فحسب، بل أنت تدير عواطفهم في كل مرحلة من القصة. إن فن رسم الحبكة هو فن تحويل السرد الجاف للأحداث إلى تجربة عاطفية.

هذا الكتاب ليس دليلاً للمبتدئين. ولكي تستفيد منه أكبر فائدة ممكنة، يجب أن تتوفر لك معرفة أساسية بكتابة السيناريو. وليست هناك وصفة أضعها تَعِد أن تحولك إلى كاتب سيناريو يحقق أفضل المبيعات. ما يقدمه كتاب فن رسم الحبكة السينمائية هو نظرة ثاقبة إلى المواضيع الأساسية في تصميم الحبكة وبنائها: كيف تجمع معلوماتك معاً لإكساب قصتك قوة وأهمية أكبر بالنسبة لمشاهديك. أبدأ بتعريف الحبكة بوضوح ثم أبيّن أن الحبكة لا تتعلق فقط بإيداع سلسلة من المشاهد التي توضح أحداث القصة بل أيضاً بإدارة العاطفة المتولدة. والهدف هو تزويدك بالأدوات التي تدمج الحبكة ورسم الشخصيات وتفسير الوضع الأولي والعاطفة لتكوين قصة مؤثرة وذات معنى.

ومنذ أن ظهر كتاب سيد فيلد Syd Field السيناريو في الأسواق قبل

خمسة عشر عاماً، تضاعف عدد كتب السيناريو أضعافاً كثيرة. وكان تركيز معظم هذه الكتب على البنية: كيفية بناء العلاقة بين الأجزاء التي تربط العمل في وحدة كاملة. ولكن مع كل هذا الاهتمام بنقاط الحبكة وأساليب المقدمة المنطقية وكتل البناء الدرامي، فإن الكثير من القصص المنحوتة بدقة في ثلاثة فصول تخفق إخفاقاً ذريعاً. ما ينقصها هو العاطفة.

الآن أخذ يزداد عدد الكتب التي تتناول هذا المكوّن المراوغ بالذات، وازداد أخيراً عدد المدرّسين الذين يتحدثون عنه. لكن العاطفة كانت دائماً جزءاً من مسرد مصطلحات كتابة السيناريو؛ كل ما في الأمر أنها لم تُشرَح شرحاً جيداً. وتدريسها أصعب من تدريس أي جزء آخر من كتابة السيناريو لأنها أكثر صعوبة على القياس من الحدث والعوائق والتعقيدات. لاستخدام العاطفة استخداماً فعالاً، عليك أن تفهم الطبيعة البشرية، إن لم نقل علم النفس الأساسي. وقد استوعب أكثر الطلاب حظاً ذلك استيعاباً يكاد يكون فطرياً وأدخلوه في عملهم. لكن إذا قرأت أرسطو أو لاجوس[1] أو جون هوارد لوسون[2] ستجد أنهم جميعاً يتحدثون عن "العاطفة،" مع أنهم يتناولونها بطرق مختلفة. فأرسطو يتحدث عن التطهير العاطفي catharsis والنطاق الواسع والشفقة والخوف. ويكتب [لاجوس] إغري فيما يتعلق بالحدث الدرامي عن مسيرة الشخصية على أساس العواطف. ويكتب لوسون عن الحدث الدرامي ضمن نطاق اجتماعي. لكنهم لا يشرحون كيفية إظهار العاطفة.

---

(١) لاجوس إغري Lajos N. Egri (١٨٨٨ – ١٩٦٧)، مجري المولد، مؤلف كتاب فن الكتابة المسرحية الذي يعتبره الكثيرون أحد أفضل ما كتب عن كتابة المسرحية. (المترجم)

2 جون هوارد لوسون John Howard Lawson (١٨٩٤ – ١٩٧٧) كاتب مسرحي وسينمائي أمريكي. وبالإضافة إلى كتابته للمسرحيات والسيناريوهات، ألّف كتباً عن المسرح والسينما، منها نظرية كتابة السيناريو وأسلوبها والفيلم في معركة الأفكار والفيلم، العملية الإبداعية: البحث عن لغة وبنية سمعيتين بصريتين. (المترجم)

لا تظن أنني ألغي أهمية البنية، فقد كتبتُ كتاباً كاملاً عن الموضوع، وهو أسرار بنية السيناريو. يجب أن تكون لديك بنية وأن تفهم حقاً كيفية عملها لكي تبدع قصة تحتوي على التأثير العاطفي الأقصى. لكن البنية الجيدة وحدها لا تكفي لجعل القصة قوية.

وأنا أبحثُ هنا ثلاثة مجالات رئيسية. أولها هو فكرة العاطفة هذه. ولا يوجد فارق في أن تحصل على مردودك العاطفي من خلال الضحك أو الخوف أو الدموع (أو كل هذه الأمور مجتمعة)، بل المهم هو أن تصل إلى هدفك. هناك كتاب كثيرون يخافون من العاطفة ويستغنون عنها كلياً، أو هم يعتمدون على عواطف منمّطة مثل الحزن والغضب. أما السيناريو الناجح فيجب التفكير فيه على أساس كلا حدث الحبكة والعاطفة فيها. ويحتاج الكاتب لمعرفة ما يريد من قارئه أن يشعر به أثناء الحكم على السيناريو، وخط الحبكة هو أداته الوحيدة.

ثانياً، الكثيرون من كتاب السيناريو يحمّلون قصصهم من الحبكة عبئاً أكبر مما ينبغي بالإفراط في الحركة والأحداث، إذ يبنون سيناريوهاتهم على شكل قائمة طويلة من المَشاهد المنفصلة، تتكون من ستين مشهداً أو ما يقارب ذلك، ويتوقعون من القراء أن يتابعوا كلاً منها ويفهموا المغزى منه. لكن قراءك لن يستطيعوا متابعة قصة تحتوي على نقطة رئيسية في كل مشهد منفرد. إنك تكتب دراما، لا رواية، ولا يمكنك أن توقف الحكاية لشرح كل ظل من المعنى. إن حبكات الأفلام تتطور في أجزاء، أي مجموعات من المَشاهد التي تُوَسِّع فكرة رئيسية وبذلك تدفع الحبكة إلى الأمام. وأنت لا تريد أن تحمّل الحبكة عبئاً ثقيلاً بالحادثة تلو الحادثة. فهذه النزعة تؤدي إلى قانون هام من قوانين كتابة السيناريو لا يلقى تقديراً كافياً: حين تُحَمَّل الحبكة أكثر مما ينبغي من الحدث، فأنت لن تزود الحبكة بما يكفي من الشخصيات والعاطفة. لن يكون لديك وقت لإدخال ردود فعل الشخصيات على الصراع حين يكون اعتمادك على مقدار كبير من الحدث.

ثالثاً، كتابة السيناريو لها علاقة كبيرة بفهم أسلوب الكتابة للأفلام بقدر ما لها علاقة بالحدث أو بالإلهام. وأنا أغطي بالتفصيل القضايا الأسلوبية الفنية الخاصة بتجميع مَشاهد ومقاطع حبكتك للحصول على أكبر قدر من الحيوية الدرامية من أفكارك. وأفحص الدور الذي يلعبه الصراع في خلق حبكة عظيمة، وكيفية زيادة التوتر والترقّب، وطرق إضفاء العمق على شخصياتك مع انهماك المشاهدين في قصتك. إنني أبين لك كيف تحول النقاط في حبكتك إلى مجالات فعالة في رواية القصة، وكذلك كيف تتعرف على أكثر مشاكل رسم الحبكة شيوعاً والتغلب عليها.

الهدف العام لهذا الكتاب هو مساعدتك على فهم مبادئ الحدث ورسم الحبكة بطريقة ستعطيك مجموعة أخرى من الأدوات لاستخدامها حين تنظر إلى عملك. وستتمكن بهذه الأدوات من تعميق التأثير العاطفي الناجم عن صراع شخصياتك، وتبسيط خطوط قصتك بحيث يتدفق الحدث بشكل أفضل وبذلك تروي القصة التي تريد أن ترويها.

كثيراً ما أسأل طلابي: ما هو الأهم– الحبكة أم الشخصية؟ ودائماً يوجد خلاف وجدال، ويستشهد الجانبان المختلفان في كثير من الأحيان بالأفلام نفسها للبرهنة على وجهتي نظرهما. وحين يحدث ذلك، فهو يكشف لنا الشيء الكثير لأنه في الفيلم العظيم لا يمكن فصل العنصرين أحدهما عن الآخر: الحبكة هي الشخصية والشخصية هي الحبكة. وهذا يعكس ما قاله الفيلسوف اليوناني هرقليطس: شخصية المرء هي مصيره (أي إن "الحبكة" هي حياته). ويمكننا بالسهولة نفسها أن نعكس هذه المقولة ونقول إن مصير الإنسان هو شخصيته. وكتاب فن رسم الحبكة السينمائية يوضح هذا.

الفصل الأول

متطلبات الدراما الثلاثة

داخلي . مكتبة منزلية - ليلاً

بينما يضرب المطر النافذة تجلس الكاتبة الشابة وراء مكتبها وأمامها حاسوبها، وتفتتح بحماس الصفحة الأولى من الكتاب. وحين تهمّ بقراءة الجملة الأولى تقاطعها طرقات عالية على الباب. تقطّب حاجبيها لكنها تتابع القراءة. يستمر الطرق على الباب. ترفع بصرها وتتوقف للتفكير بأمر الباب.

كتابة السيناريو هي فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصرية في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعاً حسناً لديه. إنك تقوده عبر دهاليز مخيلتك كي تعبر عن أحلامك. وأنت تبني شخصيات بالأحداث والحوار. وأنت تناضل لكي تنقل إليه إلهامات مثيرة للاهتمام. وأنت تختار كلماتك بعناية لكي تخلق الانطباع المناسب تماماً. لكن في النهاية، إذا لم تتمكن من إنتاج حبكة تستحوذ على اهتمام القارئ وتجعله يستمر في تقليب الصفحات، فلا أهمية لمدى جمال أسلوبك في الكتابة أو مدى روعة صورك؛ لن يشتري أحد عملك.

هناك فكرة خاطئة عن كتابة السيناريو مفادها أنها ببساطة مجرد سرد قصة من خلال مشاهد تحتوي على الحوار والحدث. لكن هذا بعيد عن الحقيقة. فمن أجل أن ينجح أحد الأفلام يجب نقل المعلومات إلى المشاهدين بطريقة تمكنهم من المتابعة البصرية والسمعية بحيث يهتمون بما يحدث. ولا بد أن يكونوا قادرين على الفهم بعيونهم وآذانهم وهم يتابعون ما تعرضه الشاشة.

في كل يوم يبدأ بعض الكتّاب كتابة سيناريوهات ذات تصور خاطئ ومحكوم عليها بالفشل لأنهم لا يفهمون المبادئ الخلفية للدراما. وهم يعتقدون أن تجميع خط من الحوادث – إحدى الشخصيات تفعل هذا أو تذهب إلى هناك، ثم تقابل شخصاً آخر ويحدث شيء آخر – سيخلق بطريقة ما قصة درامية. قد ينطبق هذا على كتابة قصة قصيرة أو رواية لأن من الممكن للأحداث أن تتشكل وتتأطر من خلال صوت المؤلف في سرد الحكاية. ولكن حتى في الأفلام التي يوجد فيها راوية كأداة لحكاية القصة، فإن الدراما تتطلب أكثر من إجمالي عدد من الحوادث.

لأن هذا الكتاب ليس دليلاً كاملاً يغطي كل ما يجب أن تعرفه عن كتابة السيناريو، بل يركز على رسم الحبكة، فهو لا يغطي الأساسيات التي تتعدى تعريف الحبكة. وينبغي أن يكون لديك فهم أساسي لبنية القصة في الفيلم كي تقدّر الأفكار المعروضة هنا تقديراً كاملاً. ونظرة إلى أي كتاب من العدد الكبير من الكتب التي تعالج هذا الموضوع ستزودك بهذا الأساس المطلوب. لكن دعني أقول هذا فقط: إن من الممكن النظر إلى بناء الحبكة كعملية من جزأين. الأول هو الشكل العام الذي تتخذه القصة. والثاني هو الرسم الفعلي للمشاهد، أي ترتيب أحداث وتفاصيل معينة الذي يولّد معانيَ محددة. وتركّز البنية العامة على العلاقات بين البدايات والنهايات، وعلى تطور الصراعات في وسط القصة، وعلى كيفية توحيد هذه الأجزاء للعناصر معاً. ويجد رسم الحبكة الروابط ضمن مشاهد ومقاطع محددة.

إن بنية الحبكة النهائية للقصة تعتمد على أشياء كثيرة: الجنس الفيلمي ووجهة نظرك وحتى غرضك الحقيقي من كتابتها. هذه الاعتبارات بالذات تساهم في جعل عملك فريداً. ولكن حتى حين تسعى جاهداً نحو الأصالة، يجب أن تدرك أن البنية الجيدة تنزع لإتباع قواعد أساسية. فمن الواجب أن تطرح بداية الفيلم مشكلة جدية للشخصية الرئيسية[1] (الفصل الأول). ويبني الوسط الحدث الصاعد في القصة (الفصل الثاني)، الذي يتكثف ليصل إلى الذروة النهائية والحل (في الفصل الثالث). هذه "الصيغة" سهلة سهولة كافية في النظرية، ولكن يمكن أن تكون مهمة صعبة إلى درجة تثير الغيظ في الممارسة بما تتطلبه من إبقاء الشخصيات في مسارها الصحيح والقصة تتطور إلى الأمام والموضوع ذي معنى، ومنع المشاهدين من أن يشعروا بالملل.

وبدون أن أدخل في مراجعة مكثفة، سأقلص فن كتابة السيناريو إلى ثلاثة مكونات جوهرية، أو ما أسميه متطلبات الدراما الثلاثة. وكل شيء في هذا الكتاب مبني على هذه الأفكار الثلاث:

- لا بد أن تكون لدينا شخصية – هي الشخصية الرئيسية – تتصرف من أجل تحقيق شيء ما.
- يجب أن تواجه الشخصية الرئيسية صراعاً.
- حينما ينتهي كل شيء، لا بد أن يكون للقصة معنى.

قد تبدو هذه الأفكار أبسط من أن تشكل أساس كتابة السيناريو. لا بد أن

---

(١) "الشخصية الرئيسية " protagonist مصطلح يستعمل كبديل لكلمة "البطل" أو "البطلة" لتحاشي الإيحاء أن أهم الشخصيات في العمل يتمتع بصفات بطولية. والكلمة الإنجليزية مأخوذة عن اليونانية حيث معناها الحرفي هو "الممثل الأول"، الذي كان أول ممثل يقع عليه الاختيار للتمثيل في مسرحية ما ويعطى دور البطولة. (المترجم)

يكون هناك المزيد. وبالطبع هذا صحيح، إذ توجد أفكار أخرى كثيرة. لكن التجربة علمتني أن الكثيرين من كتاب السيناريو المبتدئين أو الذين هم في المرحلة المتوسطة، بل وحتى بعض الكتاب الناجحين ممن يسجلون إخفاقات تامة إما لا يفهمون فهماً كاملاً هذه المبادئ أو يرفضونها رفضاً قاطعاً، ولذلك فهم يمضون فترات طويلة من الزمن والجهد في كتابة سيناريوهات لن تنجح. قبل أن نبدأ، سنراجع هذه الأفكار بتفصيل وذلك كي نفهم تطبيقها في هذا الفن الجميل.

١ – لا بد من قيام الشخصية الرئيسية بعمل ما. وهذا ما يقوله كل كتاب عن كتابة السيناريو يستحق السعر المحدد له ، وبالتالي لا بد أن هذا القول ينطوي على شيء من الحقيقة. لكن معظم الكتب تعرض هذه الدرّة على أساس أنها شيء مسلم به، مثل العدد الأولي أو قانون الجاذبية. هي مقولة موجودة. لكن سنحاول فهم السبب.

تحتاج الدراما إلى شخصيات ترغب، وتريد، وتحتاج، وتفعل (حتى لو كان الفعل هو رد فعل، أو كان يتمحور على تحاشي التصرف) وذلك لسببين. أولاً، يوفّر ذلك إطاراً للجمهور الذي يشاهد الفيلم لفهم تدفق الأحداث. فهذه هي الطريقة المبدئية التي يرتبط المشاهدون بها بالقصة ويُوَجَّهون الوجهة المطلوبة. ما الذي تفعله الشخصية الرئيسية؟ ماذا تريد؟ هل ستحقق هدفها؟ هذا يطرح المسألة الدرامية الخاصة بالحبكة. هل ستجد دوروثي طريقها إلى بيتها في فيلم ساحر أوز؟ وفي فيلم أغرب من الخيال، هل يستطيع هارولد كريك Harold Crick أن يعثر على مكان المؤلف الذي ينوي أن يقتل شخصيته في الرواية؟

ثانياً، توجد الرغبةُ القوةَ الدافعة للحدث. فهي ترغم الشخصية على التحرك باتجاه شيء ما، وهذا يبني الزخم الدافع إلى الأمام الذي يمنع الفيلم العظيم من أن يبدو ساكناً. وبغض النظر عما إذا كان هدف الشخصية هو

نفسه من البداية إلى النهاية (اقتل بيل، المجلد الأول والمجلد الثاني) أو جزء من سلسلة من الخطوات لتحقيق شيء معين (إعتاق شوشانك)، فإن الحدث يوفر ترابط مقطع من المشاهد. أما إذا تسكعت الشخصيات من مشهد إلى مشهد بلا أهداف أو توقعات واضحة، فبعد فترة (وهذا يحدث عاجلاً وليس آجلاً، إلا إذا كنا نشاهد شيئاً مضحكاً للغاية) نفقد الاهتمام لأن الشخصيات تبدو أنها لا تتجه نحو أي مكان ولا نستطيع أن نفهم الروابط بين الحدث فهماً كافياً لإعطائه معنى أساسياً.

٢ – لا بد أن تواجه الشخصية الرئيسيةصراعاً. لا بد من وجود مصاعب ومعارضة ومشكلات على الشخصية الرئيسية مواجهتها. ويمكن أن يكون الصراع غير معلن أو صريحاً، لكن يجب أن يكون واضحاً. فالصراع ضروري لأنه يبني التوتر الذي يحافظ على اهتمام المشاهدين بالخطوة التالية من الحدث. وهو يؤدي وظيفة أكبر جداً من هذه، لكن هذه هي نقطة البداية. ولا بد أن يفهم الجمهور من أين أتى الصراع وسبب حدوثه. وسنبحث الصراع بعمق في فصل لاحق. لكن اعلم أن توليد التوتر هذا يفعّل في جمهورك رغبة فطرية لرؤية الصراع يصل إلى حل. هل تستطيع الشخصية الرئيسية التغلب على الصراع؟ أم هل سيتغلب الصراع عليها؟ إذا اكتفت شخصيتك الرئيسية بالسير هنا وهناك، تكتشف أشياء وتحل ألغازاً، فإن الفضول الفكري سيبقي المشاهد مهتماً لفترة من الزمن، ولكن شيئاً فشيئاً سيتضاءل اهتمام مشاهديك وستخسرهم.

هاتان الفكرتان، أي الرغبة والصراع، تعملان معاً لإيجاد سياق لمعلومات القصة ما يجعل الجمهور الذي يرى ويسمع الفيلم بدلاً من أن يقرأ سيناريو أو رواية يفهم ما يجري. وهذه هي النقطة الأساسية: أن الجمهور يشاهد، لا يقرأ. وهذه صيغة من الفهم مختلفة تماماً. فالقراءة نشاط إيجابي، في حين المشاهدة نشاط سلبي. القارئ يقرأ الكلمات على الورق قراءة

إيجابية، ويتخذ قرار الاستمرار في قلب الصفحات أو عدم الاستمرار. ويمكن الإمساك بالقصص وقراءتها حسب رغبة القارئ، بينما تستغرق الأفلام وقتاً محدداً (مع أن أقراص الفيديو الرقمية قد تغيّر مع مرور الوقت طريقة مشاهدتنا للدراما). بالنسبة للفيلم، يجلس الجمهور ويشاهد الحدث وهو يحدث، وعلى كتّاب السيناريو أن يبذلوا جهداً أكبر في عملهم للحفاظ على اهتمام هذا الجمهور بالأحداث التي تعرضها الشاشة. أما الكتاب، فمن الممكن أن يقود صوتُ الراوية القارئَ عبر مادة الكتاب، ويقوم بقفزات ويؤسس روابط عن طريق ما هو في الحقيقة تعليق على الحدث. ويمكن توليد التوتر والمعنى من خلال ما يخبره الكاتب لقرائه. وإذا لم يفهم القراء مقطعاً ما، يمكنهم إعادة قراءته إلى أن يفهموه. لكن في الفيلم، لا بد أن يتطور الحدث على نحو يمكن فهمه بوضوح أثناء حدوثه وبنائه للتوتر كي يحافظ على مشاركة المشاهدين. تدور كل قصة في أكثر مستوياتها سطحية حول السعي للوصول إلى هدف وما إذا كان يمكن للشخصية أن تحقق ذلك الهدف[1]. ويلقي الصراع ظلالاً من الشك حول نجاح الشخصية في النهاية ويزيد من اهتمامنا.

الفيلم مثل المسرح والموسيقى فن زمني. فهو يوصل محتواه ضمن فترة محددة من الزمن. ويجب على المشاهدين أن يكونوا قادرين على معالجة المعلومات وإيجاد روابط ذات معنى كي يفهموه. والدراما توصل معلوماتها على نحو مختلف من النثر الروائي. في الكتاب يمكن للمؤلف أن يكشف أفكار الشخصية، أما في الفيلم، وخاصة حين لا يُستخدم الصوت المرافق للقيام بمهمة السرد، فعلى كتّاب السيناريو أن يعطوا شكلاً خارجياً لما تشعر به الشخصيات وما تفكر فيه، ومن الممكن أن يكون هذا شديد الصعوبة. فكتّاب

---

(١) تستعمل المؤلفة الصيغة المؤنثة والمذكرة بشكل عشوائي في الإشارة إلى الكاتب (أو الكاتبة) والشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة). (المترجم)

السيناريو يستخدمون أفعالاً محددة تنبع من رغبات الشخصيات واحتياجاتها – أي مقاصدها – للحفاظ على اهتمام المشاهدين بالحبكة. ومع ازدياد الصبغة الطبيعية للفيلم، فقد تخلى عن معظم التقاليد المسرحية مثل العبارات الجانبية والمونولوجات والجوقة وأخذ يعتمد على السلوك المطابق للواقع لنقل الشعور بالواقعية الذي ينتظره المشاهدون.

٣ – حينما ينتهي كل شيء، لا بد أن يكون للقصة معنى. فالأفلام الروائية تحتاج إلى الحدث والصراع لتأطير الأفكار الهامة التي يعنى بها الكاتب وجعلها شديدة التأثير في المشاهدين. في المستوى الأول، نفهم القصة على أساس ما تفعله الشخصية في مواجهة الصراع. هل تنجح أم تفشل؟ إن المشاهدين بحاجة لاستيعاب طبيعة الصراع، ومن أين ينشأ وكيف يتطور ويؤثر في الشخصيات، وكيف ولماذا يُحلّ بالطريقة التي يحل بها، وذلك كي يكون للقصة معنى وتحظى برضا الجمهور. وأحياناً هذا هو كل المعنى الذي نحتاجه. ولا توجد "عظة أخلاقية في الحكاية" إن صح التعبير. والكثير من أفلام الرسوم المتحركة Loony Tunes[1] العظيمة توضح هذا بالضبط، وكذلك الكثير من الأفلام المسلية.

ولكن إذا أولى الكاتب كثيراً من الاهتمام لهذه الأسئلة للإجابة عليها بصدق، فإن هذا يمكنّه من تطوير موضوع حقيقي. وهذا يصل إلى صميم ما يعالجه هذا الكتاب. فالمعنى يتطور من خلال طريقة تأثير الصراع على الشخصيات، جسدياً وعاطفياً. والصراع الدرامي الحقيقي يغيّر الحياة. وتعطي القصة العظيمة تفاصيل هذا التغير في شخصية ما وظروف هذه الشخصية وترينا كيف يحدث التغيير. يخبرنا فيلم شاهدة قصة شرطي شريف تطارده

(١) سلسلة من أفلام الرسوم المتحركة التي أنتجها استوديو الأخوين وارنر بين عامي ١٩٤٢ و١٩٦٩، وتظهر فيها بعض أشهر شخصيات الرسوم المتحركة وعلى رأسها الأرنب بَغز بَني Bugs Bunny. (المترجم)

مجموعة من الشرطة الأشرار ويضطر للالتجاء إلى طائفة الأميش التي تنبذ العنف في بنسلفانيا[1]. ويمثّل هذا خط الحبكة والصراع الأساسيين. إن فرضية الفيلم تعالج مكان العنف في المجتمع الأمريكي وما يفعله بالأشخاص الذي يتعايشون معه. وفيلم كازابلانكا هو قصة ما يحدث حين يواجه أمريكي ساخر يعيش في الخارج المرأة التي كانت حبه القديم والتي خلقت المرارة في نفسه. ويستكشف موضوع الفيلم خلو الحب الحقيقي من الأنانية.

ليس عليك أن تكون عميق النظرة كي تتوصل إلى موضوع. لكن عليك أن تكون صادقاً فيما تقول. ويأتي المعنى من شخصيات تتجاوب تجاوباً صادقاً مع وضع ما. ما الجديد والعميق في المتوفون؟ إنه بصورة أساسية حول فكرة أن الجريمة لا تفيد وأن العدالة ستأخذ مجراها. لكنه معالجة جيدة الصنع ومثيرة للاهتمام تتناول موضوعاً قديماً عولج مرة تلو المرة.

متطلبات الدراما الثلاثة هي نقطة انطلاقك في كتابة السيناريو. ويمكن تقييم كل فكرة لصنع فيلم على هذه الأسس. والشخصية الرئيسية التي تواجه صراعاً وتُطوِّر فهمنا للمشكلة ستدرسي القصة على أرضية من الصراع والتوتر والعاطفة، التي هي بالتحديد أساس لغة الدراما.

---

(١) طائفة الأميش Amish طائفة مسيحية تتبنى الحياة البسيطة واللباس العادي وترفض قبول الكثير من وسائل الراحة التي أنتجتها التقنية الحديثة. (المترجم)

الفصل الثاني

الحبكة: الحدث والعاطفة

بالنسبة للكثيرين المصطلحان "قصة" و"حبكة" مترادفان. ويقرأ الناس كتاباً أو يذهبون لمشاهدة فيلم ويقولون بعد الانتهاء: "يا لها من قصة عظيمة!" لكن السبب في التأثر الكبير الذي ينتج عن الكتاب أو الفيلم هو بصورة عامة أن للقصة حبكة عظيمة. (لا تحسبني قد نسيت أمر الشخصية وأهميتها للقصة العظيمة، فأنا أضمنها في الحبكة كجزء من قصة تحكى بطريقة جيدة) .

إذن ما هي الحبكة بالتحديد؟

في الأدب والمسرحية، تشمل الحبكة ثلاثة عوامل هامة.

ترتيب الأحداث:

تشير الحبكة إلى الطريقة التي ترتَّب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود. (أحد تعريفات "الحبكة" في قاموس وبستر Webster هو "خطة أو مخطط لتحقيق غرض ما.") فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معيناً، وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة. وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين.

السببية :

الحبكة ليست مجرد أن (أ) يحدث و(ب) يحدث وت يحدث. بل هي أن (أ) يحدث ويسبب حدوث (ب) نتيجة له، و(ب) بدوره يسبب (ت)، وهكذا. وهي ليست خطاً زمنياً من الأحداث التي تجري. بل هي ضرورة بنيوية لسرد القصة الدرامية. وعلاقات السبب والنتيجة بين المشاهد تدفع حدث القصة إلى الأمام كما أنها تضمن أننا نفهم المعنى الجوهري للحدث لأننا نستطيع رؤية الروابط بين المشاهد. فنحن لا نرى ما يحدث فحسب، بل أيضاً سبب حدوثه(١).

والسببية تنطبق على كلتا بنية الحبكة الخطية وغير الخطية. (ونعني بعبارة غير الخطية أفلاماً مثل المواطن كين والروايات الرخيصة وآني هول وراشومون – قصصاً ترتيب الأحداث فيها لا يتبع التسلسل الزمني) . وفي الأفلام غير الخطية، يتكسر الاستخدام التقليدي، والمشاهد التي تحدث بالتتابع توضع خارج الترتيب الطبيعي. لكن هذه المشاهد لا توضع في أماكنها عشوائياً. فلا بد أن ترتبط بعلاقات السبب والنتيجة في مقاطع تتيح للجمهور أن يفهم الحبكة ويتابعها. ونحن نرى المقاطع ذات الحبكة المرسومة خطياً في فيلم غير خطي تبني النقطة الدرامية عند مفصل محدد في القصة ثم تصل بها إلى ذروة وتنتقل منها إلى مقطع آخر في زمن آخر.

هذه العلاقات المبنية على السبب والنتيجة بين المشاهد تطوّر الصراع ورسم الشخصيات عن طريق إيضاح عواقب الأحداث والقرارات

---

(١) يعطي إ. م. فورستر E. M. Forster مثالاً شهيراً على الفرق بين القصة والحبكة، إذ يقول إن قولنا إن الملك مات، ثم ماتت الملكة هو قصة، فهو رواية لحدثين في تسلسلهما الزمني. أما القول إن الملك مات، ثم ماتت الملكة حزناً، فهو حبكة، إذ أن التسلسل الزمني بقي لكن أضيف له السبب في موت الملكة. (المترجم)

والاختيارات التي تنتج بسبب تلك العلاقات. وفي هذا الخط مقولة أن "الشخصية هي الحبكة" أو "الشخصية هي المصير" تثبت أنها صادقة. والشخصية المعرّفة بوضوح لأحد الأشخاص تتطلب بعناد حلاً محدداً، حلاً يبدو في نهاية القصة بالاسترجاع أنه محتوم. وتحقق الأعمال العظيمة في الفن الدرامي هذا الشعور بالحتمية فيما يخص جميع شخصيات القصة المهمة. فكِّر بمصير الشخصيات الرئيسية في قصص مثل علاقات خطرة أو انعكاسات في عين ذهبية. فكل منها بمفرده يبدو في جانبه النفسي حقيقياً، وحين خلطها معاً، تبدو الذروة قدراً حُدِّد مسبقاً.

الصراع :

الصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى (أفكار، مصالح، إرادات) متضادة. والصراع يخلق التوتر وذلك يوقظ رغبة المشاهدين الفطرية في مراقبة أشخاص آخرين يتقاتلون حتى النهاية: فنحن نريد إرضاء الفضول الفكري لمعرفة من يربح ومن يخسر والاستمتاع بالمشاعر المرافقة من الرضا أو البهجة أو الشماتة أو جميعها معاً. ولكن بينما نكون منهمكين في القتال بالنيابة، فإننا نود أيضاً فهم طبيعة الصراع، لذلك تحاول عقولنا أن تجد معنى له. وفي النهاية، الطريقة التي نفهم بها حل الصراع هو ما يؤدي إلى خاتمة مرضية.

وقد نقول ما يلي: الحبكة هي سلسلة من الأفعال المترابطة تسير قدماً عبر صراع بين قوى متضادة نحو ذروة وحل يحددان معنى العمل. ورغم أن هذا أمر جوهري جداً، فإن كثيراً من الكتّاب ينسون هذه المفاهيم الأساسية حين يكتبون ويظهرون للقارئ جوانب مختلفة من حياة الشخصيات أو من الأحداث، متنقلين من حادثة إلى أخرى كما لو كانوا على خط زمني، دون أن يربطوا الأفعال معاً أو دون العثور على قلب الصراع. لكن هذه العوامل –

ترتيب الأحداث والسببية والصراع – تساهم في كيفية تعقب المشاهدين للأحداث بحيث تكتسب القصة معنى وهي تبني القوة الدافعة والتوتر حتى الذروة.

الحبكة هي في الواقع إدارة المعلومات لجعل القصة أكثر تشويقاً وإرضاءً للمشاهدين. ويمكن لعشرة أشخاص أن يستخدموا المادة الأصلية نفسها، لكن كاتباً وحيداً يمكنه أن يكتب أو ديب الملك أو هاملت. وحين تقوم بمجرد رواية قصة، فإنك لا تستخدم دائماً العوامل التي ذكرتُها أعلاه. لكن حين ترسم حبكةَ قصة، فإنك تستخدمها في كل خطوة تخطوها.

النسق العاطفي للحبكة

سبب ذهاب معظمنا إلى السينما هو أن الأفلام تثير عواطفنا. وبصورة عامة لا نذهب سعياً وراء أفكار ثقافية، بل نذهب للإثارة والتشويق والدموع والضحكات. ولكن أثناء كتابة السيناريو، إبداع المادة العاطفية هو أصعب الأجزاء. فالكاتب يحوم حولها في كتابته أو يعالجها بطريقة مباشرة فجة. وكلتا الحالتين لا تعطي تأثيراً كبيراً. كما أن كتباً كثيرة عن كتابة السيناريو تنتطح وتقول للكاتب إن العاطفة يجب أن تُترَك للممثلين والمخرجين وألا تكون مدونة على الصفحة. نتيجة لذلك، تُكتَب السيناريوهات بحيث تحتوي على الكثير من الأحداث لكن على قلة ضئيلة من المشاعر.

العاطفة هي مصدر ارتباطنا بالآخرين. فنحن نرى شخصاً يتألم، وتستثير معاناته تعاطفنا. ونراقب أناساً يحتفلون، فترسم بهجتهم ابتسامات على وجوهنا. العاطفة هي العامل العام العظيم الذي يوحدنا جميعاً في الوضع الإنساني. وحين نجد ما يربطنا بالناس عاطفياً فإننا في كثير من الأحيان نسمو فوق الفروق العرقية والإثنية والثقافية. وتعبيرنا عن العاطفة ينقل في أحيان كثيرة أشياء عن أنفسنا أكثر من جميع الكلمات التي يمكننا حشدها لنشرح من نحن.

وقد كتب إروين بلاكر Irwin Blacker في كتاب عناصر كتابة السيناريو: "الحبكة هي أكثر من نسق من الأحداث، فهي ترتيب العواطف." وقد فهم أن القصص تعني العاطفة بقدر ما تعني أحداث الحبكة. والعواطف تجعل الأفلام شديدة التأثير. فمن خلال ردود فعل الشخصيات، تستغرقنا القصة استغراقاً أشد. وتساعدنا الحياة العاطفية للشخصية على التماهي معها وفهم دوافعها. وهي تجعل الشخصية تبدو أصيلة وترفع مقدار الجائزة التي سننالها بإظهار ما هو هام لهذه الشخصية، بالإضافة إلى استخدام ردود الفعل هذه لإيصال ما تعالجه القصة حقاً.

حين تُهمَل المكونات العاطفية للقصة، تبدو الشخصيات مسطحة وغير حقيقية. وما نحصل عليه هو ميلودراما، حيث تدور القصة بأكملها حول الحدث والصراع، ولا نرى على الإطلاق تأثير ذلك الصراع على الشخصيات سوى بأكثر الصور عموميةً. ولأننا لا نرى التأثير، فإن الشخصيات تبدو كالدمى، تتحرك وفق مزاج محرّكها، ولا تبدو كأشخاص حقيقيين. ويفهم الكتّاب الكبار أنهم حين يكشفون عن عواطف شخصياتهم، فهم يتمكّنون من الوصول إلى جمهورهم عاطفياً.

الحبكة: ترتيب الأحداث والعواطف

حين نفكر في الحبكة فإننا عادة نفكر فيها على أساس الحدث والصراع. وما يوجّه الحدث هو ما تريده الشخصيات ولكن الصراع يقف في وجهها. هذه الحدود الأساسية تسبغ على الحبكة اتجاهاً ومعنى: الشخصيات تتصرف بحسب رغباتها وما تريده، وهذا يؤدي إلى الحدث، الذي يؤدي بدوره إلى الصراع.

لكن الدراما تتناول أصداء الحدث بقدر ما تتناول الحدث نفسه. فليس الحدث وحده هو الذي يؤطر القصة، بل كيفية استجابة الشخصيات للحدث هو

ما ينقل في نهاية المطاف المعنى للجمهور. هل ينهار أحد الأشخاص حين تهجره حبيبته (أو يهجرها حبيبها)، أم يشعر سراً بالارتياح؟ بعد أن يتجادل البطل مع زوجته، هل يصب جام غضبه على ابنته ويشعر بالندم على ذلك أم هل يكتفي بالذهاب ليسكر؟ والنواتج المختلفة تخضع لتفسيرات مختلفة للمادة. وكلما ازداد التأثير في عاطفيتها ازداد في كثير من الأحيان وصولها إلى المشاهدين، ويتيح لهم أيضاً ارتباطاً أعمق بالقصة. فالجمهور يحتاج لرؤية نتائج الحدث والصراع - أي عواقبهما - كي يفهم فهماً كاملاً الوزن الدرامي الذي يحمله الحدث. والاستجابة العاطفية للحدث هي في كثير من الأحيان مكان وجود قلب الدراما.

كثيراً ما يكتب الكتّاب مشاهد ترينا شخصية في صراع لكنها لا ترينا نتيجة ذلك الصراع بالذات، لذلك لا نستوعب معناه الكامل. على سبيل المثال، قد يكتب أحد الكتاب مشهداً يصور صديقة البطل وهي تهجره. وهو يقول لها إنه يحبها، لكنها مع ذلك تتركه. في المشهد التالي، يجلس البطل في مقهى يقرأ أوراقاً تتعلق بعمله. في المشهد الذي يلي يتناول العشاء مع أصدقائه. الآن، كيف نفهم مسألة انتهاء العلاقة؟ ما الذي يقوله لنا هذا المشهد الثاني؟ هل يهمه ما حدث؟ قد يكون السبب المحدد لعدم إظهار رد فعل البطل العاطفي هو التشديد على أنه يواجه مشكلات فيما يتعلق بمشاعره، ورد الفعل سيأتي بعد مشهدين أو ثلاثة. لكن إن لم يأتِ على الإطلاق، لا نفهم من ذلك سوى أن هذا الحدث لم يؤثر فيه تأثيراً حقيقياً قط وأنه لا يحب صديقته. أتذكّر أنني جلست مع كاتبة كتبتْ لتوها مقطعاً من هذا النوع وسألتها كيف شعر البطل حول هجر صديقته له. قالت لي إن شخصيته انهارت. ولكن كيف لي أن أعرف إن لم أرَ على الورق هذا الانهيار العاطفي؟

ويخاف الكتّاب في أحيان كثيرة من إدخال مشاهد تظهر الاستجابة العاطفية، اعتقاداً منهم أن هذا سيكبح جماح القوة الدافعة. ويحث أساتذة كتابة

السيناريو والكتب حولها الكتّاب أن يتحاشوا إدخال تلميحات عاطفية. لكن بدون هذه التلميحات، فإن القارئ، وبعده المشاهد، لن يفهما أبداً ما يعنيه الصراع للبطل وغيره من الشخصيات المهمة.

إذن فرسم حبكة القصة لا يقتصر على مجرد تحديد مسار خطوات محددة تخطوها إحدى الشخصيات في اتجاه هدفها ضمن الصراع. تذكّر تعريفنا للحبكة: هي بناء الحدث ورد الفعل (العاطفة) لتحقيق التأثير المقصود. ونحن لا نريد العاطفة من أجل العاطفة فقط، بل نحتاجها لتكون مرتبطة بالتحديد بأفعال الشخصيات المنهمكة في صراعها المحدد وبردود فعلها.

في أفضل الأفلام، يتبع التطور نسقاً معيناً، مسيرة من العاطفة تُبنى خلال الحبكة. وتماماً كما يجب رسم المَشاهد من خلال الحدث ورد الفعل للتعبير عن المعنى الجوهري وكذلك عن حركة القصة، لا بد أن تتحرك العاطفة بالطريقة نفسها. ولا يمكن لردود الفعل العاطفية التي تبديها الشخصيات أن تقفز من شعور مستقطب إلى آخر. وكمثال على ذلك، افترض أن بطلتك دخلت في جدال مع رئيسها في العمل يمكن أن يعرّض عملها للخطر. لذلك تخرج من المشهد وهي تشعر بالغضب. وفي المشهد التالي تصوّرها وهي تهرّج وتضحك مع صديقات لها. هذا القفز من عاطفة إلى نقيضها سيصدم الجمهور لأنهم لم يروا سبب تغير موقفها. وإن صح التعبير، فإن هذه القفزة تُخرج المشاهدين من الصورة. فلا بد من تنسيق ردود الفعل هذه على نحو إما أن يمكننا من رؤية سبب التغير العاطفي أو رؤية المسيرة العاطفية لنفهم المعنى الكامل للحدث في الحبكة.

إن الصراع هو الذي يوجّه القصص الجيدة، ولا بد للشخصيات الرئيسية من الجهاد وهي تشق طريقها عبر الحبكات التي تكون هذه الشخصيات هي المسؤولة عن تحريكها. وكلما كان سقوط شخصية رئيسية على الطريق أصعب، ازداد شحن القصة بالعاطفة. ويُطيل الكتّاب الكبار من

معاناة شخصياتهم فوق الجمرات لتلتهب لأنهم يعرفون كيف ترتبط القصص بجمهورهم.

تُدخِل أفضل الحبكات ردود الفعل العاطفية للشخصيات الرئيسية ضمن حدث الحبكة لتوضح من هم وكذلك كيف توجه ردود الأفعال هذه القصة. فكّر بالمَشاهد في فيلم جيري مغواير حين يجد جيري Jerry نفسه في مواجهة ابن عميله لاعب الهوكي، الذي تعرض والده لتوه لرابع رجة دماغية. يريد الصبي من جيري أن يجعل والده يتوقف عن اللعب. ويجيب جيري الصبي إجابة متذاكية. يرغي الصبي ويزيد ثم يقول: "تباً لك". ما الذي يقوله لنا رد فعل جيري عن شخصيته؟ وكيف يحرّك رد فعله الحدث الذي يلي؟

ولننظر أيضاً إلى شندلر Schindler (ليام نيسون Liam Neeson) في نهاية قائمة شندلر، حين يكشف عن ذنبه في كونه لم يقم بجهد أكبر لإنقاذ أشخاص آخرين؟ أو خذ مثالنا أعلاه عن الزوج الذي يتجادل مع زوجته ثم يصب غضبه على ابنته. في بداية فيلم حسناء أمريكية يتبادل لستر Lester (كيفن سبيسي Kevin Spacey) كلمات قاسية مع كارولين Carolyn (أنيت بيننغ Annette Bening) أثناء تناول العشاء، بعد أن ترفض ابنته جين Jane (ثورا بيرش Thora Birch) التحدث معه. ويتبع ابنته إلى المطبخ ويحاول التواصل معها لكن ينتهي به الأمر بأن يدخل في جدال معها. ويصور لنا كاتب السيناريو ألان بول Alan Ball والمخرج سام مندس Sam Mendes المجابهة بدون كلمات. فنحن نراها من خلال عدسة آلة التصوير الفيديو الخاصة بريكي Ricky (وِس بنتلي Bentley) أثناء مراقبته من نافذة المطبخ. ونحن نرى تبادل الكلام ثم خروج جين في نوبة غضب. ثم نراقب لستر وهو يئن عند حوض غسيل الأطباق، ومن الواضح أنه نادم على ما جرى ونعرف أنه يشعر بالذنب. وخوفاً من ألا نعرف ما إذا كان المفترض بنا أن نشاركه مشاعره، يرينا صانع الفيلم ريكي وهو يخفض آلة التصوير، ونرى رد فعله على ما رآه قبل قليل بين الأب والابنة، فقد تأثر وشعر بالحزن.

ماذا تخبرنا به ردود الفعل هذه عن الشخصيات؟ في كل رد فعل نلمح أعماق إحدى الشخصيات. وتعطينا المشاهد من التفسير أكثر مما تحتوي عليه قصة خلفية، فنحن نفهم أعماقهم العاطفية الأساسية وشخصياتهم الحقيقية من خلال طريقة رد فعلهم. إننا نرى من هم ليس من خلال قصصهم التي يروونها، بل في الأفعال وردود الفعل التي تعرّف بهم.

حين تبدي إحدى الشخصيات رد فعل مشحوناً بالعاطفة(حتى إذا كبتت رد فعلها أو تسامت به بتناول الكحول مثلاً أو بصب غضبها في غير موضعه)، فإن الجمهور يرى ما هو مهم بالنسبة له. وبصورة عامة تُثار عواطف الناس حول الأشياء التي يعتبرونها أكثر الأشياء أهمية لهم. ورد الفعل العاطفي للشخصية تجاه الصراع هو مفتاح لنا لطبيعة هذا الشخص الحقيقية – أكثر حتى من فعل تلك الشخصية الأصلي الذي تلهبه الرغبة. ما الذي يعطينا معلومات عن شخصية جيم كاري Jim Carrey في فيلم بروس القدير: هل استعماله الأصلي للقوة القديرة أم الطريقة التي يشعر فيها بالأسف على المسؤوليات التي تأتي معها؟

حين نفكّر بأول أفلام الفكان، نتذكر التوتر ومشاعر الرعب. ولا يمكن مقارنة الأجزاء التالية من السلسلة مع الفيلم الأصلي. ولأحد أسباب نجاح الأعمال الأولى بصورة عامة، وعدم نجاح الأفلام الأخرى هو اهتمام الأولى بكيفية تأثير الصراع على الشخصيات.

وقبيل نهاية الفصل الأول من الفكان، يعتقد الرئيس برودي Brody (روي شايدر Roy Scheider) وجميع الآخرين، باستثناء هوبر Hooper (رتشارد دريفوس Richard Dreyfuss)، أنه تم الإمساك بسمكة القرش الغازية. والسمكة معلقة على سطح السفينة ليراها الجميع. الجميع يشعرون بالسعادة: برودي ورئيس البلدية والبلدة بأكملها. ثم تصل السيدة كنتنر Kintner (لي فيرو Lee Fierro) وتواجه برودي بخصوص موت ابنها. وأثناء

مشاهدتنا للمشهد، نرى برودي يقبل المسؤولية عن موته، رغم أننا نعرف أنه ناضل بشدة من أجل إغلاق الشواطئ وضد مصالح رئيس البلدية والبلدة. وفي المشهد الذي يلي في المنزل، نرى التأثير الذي أحدثته هذه المواجهة عليه – فهو يفقد شهيته للطعام، ويشرب، وينهمك في أفكاره – ونشعر معه بشعور بالمرارة. ثم نرى ابن برودي الأصغر وهو يقلد جلسة والده وحركاته، محاولاً بهدوء أن يجذب انتباه أبيه. ويلاحظه برودي، ويكون رد فعله أن يلتفت لابنه ولعبته. في النهاية يميل مقترباً من شون Shawn ويقول: 'أعطنا قبلة.' يسأله شون: 'لماذا؟' 'لأنني بحاجة إليها.' هذا التفاعل مع ابنه يبرز جانبه الإنساني. فعلى الرغم من ألمه العاطفي، لا يزال بإمكانه التواصل مع شون، وهذا يساعدنا على الاهتمام بأمره أكثر من قبل.

يفهم أفضل الكتّاب هذا النوع من رسم الحبكة، وهو التأثير المشحون بالقضية والعاطفة ويستخدمونه كي يجعلوا المشاهدين يهتمون أكثر بقصصهم،ويتوصل هؤلاء الكتّاب إلى التوازن بين الحادث والعاقبة، وهذا التوازن يتيح لنا التواصل مع الشخصيات وهم قادرون على حياكة نسيج الحدث والعاطفة، وعنصريْ الحدث والشخصية، وعلى سرد قصص تشجع على تقليب الصفحات.

الأفلام العظيمة تستند إلى خطوط قصة قوية وبسيطة

ما الذي يفصل معظم السيناريوهات المحترفة التي تتحول إلى أفلام ناجحة عن سيناريوهات الهواة؟ إن سيناريوهات المحترفين مبنية على خطوط قصة بسيطة قوية مطوّرة تطويراً جيداً من حيث الحدث والصراع والشخصية وتأثير الصراع على الشخصيات. نتيجة لذلك، تبدو هذه السيناريوهات معقدة وأصيلة. وتبدو كل الشخصيات جديرة بالتصديق، كل منها لها حياتها العاطفية، ويتمتع الحدث بالثقل والمعنى.

وسيناريوهات الهواة ذات حبكة مثقلة أكثر مما ينبغي من حيث الحدث وأقل مما ينبغي من حيث الشخصية والعاطفة. فنحن نشاهد مَشاهد كثيرة الشخصيات التي تنتقل فيها من مشكلة إلى أخرى، وتدخل في شجارات وتخرج منها، لكننا لا نرى تأثير الصراع على هذه الشخصيات. والنتيجة هي أن سيناريوهات الهواة تبدو مشوشة ومسطحة. وفي نهاية المطاف، يضحي الكاتب بالمعنى، ويترك المُشاهد في حيرة لا يعرف كيف يشعر.

ألق نظرة على فيلم عظيم وستجد في مركزه خط حدث قوي وواضح يدور كل شيء آخر حوله. في حسناء أمريكية، يبدأ نشاط لستر حين يرى أنجيلا Angela (مينا سوفاري Mena Suvari) في مباراة كرة السلة ويطلق العنان لخياله. ورغبته فيها تهدد كل شيء في حياته – زواجه وعلاقته مع ابنته بل وحريته (إذا كانت أنجيلا قاصراً). وعلى الرغم من أن لستر لا يطاردها بشكل مكشوف في البداية، فإنها توقظه، وهو يتغير كرد فعل على ذلك، ويؤثر هذا على زوجته وابنته، ما يؤدي إلى أحداث تبيّن للمشاهدين من هي هذه الشخصيات وتدفع الحبكة إلى الأمام. وكل شيء يبدأ من هنا ويتقاطع مع هذا الخط المستمر، من خلال عقبات وتعقيدات (انظر الفصل ٥: 'أدوات بناء الحبكة' للعثور على تعريفات)، وتندمج ردود فعل الشخصيات التي تحفّز أحداثاً جديدة.

في الأفلام العظيمة، تُعرَّف الشخصيات من خلال أهدافها المحددة وردود الفعل العاطفية فيها. ويضع كاتبو السيناريو شخصيات على رأس السيناريو كل منها لها خصال محددة وحياة عاطفية. في بداية فيلم شكسبير عاشقاً يبدأ ويل Will القصة وهو في حالة من الخيبة والإحباط. فهو مدين لمنتجه بمسرحية، لكنه غير قادر على التفكير بأكثر من العنوان. كذلك يكون لستر في بداية فيلم حسناء أمريكية محبطاً، بل وأكثر من ذلك، فهو يكره حياته. ومع مواجهة الشخصيات لصراعاتها عبر مسيرة الحدث، تسير بعض

الأمور بشكل صحيح ويسير البعض الآخر مسيرة خاطئة. وكيفية رد فعل الشخصيات على هذه النواتج المختلفة يزوّد المشاهدين برؤية ثاقبة تبين لهم حقيقة كل شخصية من الشخصيات.

بعد أن يتم ترتيب الوضع، تتطور العاطفة عبر القصة بالعلاقة مع أهداف الشخصية الرئيسية، أو الصراع، أو الشخصيات الأخرى، أو جميع هذه العناصر معاً. وتتكثف ردود الفعل العاطفية مع اشتداد الصراع واقتراب الذروة. وعند نهاية الحبكة، حين تصل الشخصية إلى الذروة، تكون مواجهة الصراع الرئيسي قد غيرتها أو غيرت العالم من حولها أو غيرتهما معاً. ونفهم نحن هذا التغيير من خلال العاطفة المحيطة بهذه الشخصية. وفي فيلمي شكسبير عاشقاً وحسناء أمريكية ينمو كل من ويل ولستر من خلال محنتيهما. فويل يعرف أخيراً الحب الصادق ويصبح رجلاً، ويعيد لستر اكتشاف جانبه الإنساني ويجد نفسه. وتظلّل كلتا الذروتين حالةٌ عاطفية جديدة بالنسبة لكل من الشخصيتين.

فيلم إرِن بروكوفتش مثال جيد. ففي نهاية الفيلم لا يبدو أن إرِن Erin (جوليا روبرتس Julia Roberts) قد تغيرت. لكن ظروفها تغيرت، ومع ذلك ففي المشاهدة الأولى للفيلم تبدو وكأنها شخصية رئيسية تجبر الناس من حولها أن يتغيروا، بينما تبقى هي نفسها على حالها. لكننا إذا تعمقنا أكثر فإننا نجد أن إرِن تتغير، من خلال قوة عواطفها.

فلنلق نظرة على الفيلم.

في الفصل الأول، تكون إرِن يائسة وغاضبة وتتخذ موقفاً دفاعياً وتشعر بالاغتراب. فهي تشعر أنها ضحية، ولا يعجبها ذلك. هي غاضبة بسبب حياتها وكيف أصبحت. وتظهر لنا مَشاهد معينة ألمها وغضبها. والفيلم يبدأ بالمقابلة معها من أجل توظيفها. وهذا يظهر لنا ما تريده، وهو الوظيفة. لكنها لا تحصل عليها. ويصورّ صانعو الفيلم بشكل مطوّل إرِن واقفة في الخارج

تدخن، وتستند إلى الجدار، قبل أن تركب سيارتها، ولكن فقط لتصطدم بسيارة أخرى عند أحد التقاطعات. في هذه المَشاهد القليلة نرى أنها غاضبة وجريحة، ونشعر بالإحباط واليأس اللذين تشعر بهما. وحين ترفع دعوى ضد طبيب غرفة الطوارئ الذي صدمها وتخسر قضيتها، فإننا نشعر بمشاعرها بعمق أكبر.

كما أننا نرى بعض الخصال: تضحيتها من أجل أولادها حين تطعمهم في المطعم ولا تطلب شيئاً لنفسها، وتصميمها على العثور على عمل، الذي يقودها في النهاية للعودة إلى محاميها إد مَسري Ed Masry (ألبرت فيني). يستمع إد لحديثها اليائس ويمنحها فرصة، وتأخذ هي عملها مأخذ الجد وتجدّ في العمل. ونرى لمحات من تعاطفها، لكنها لا تزال خشنة وغاضبة وتأخذ وضع المدافع وتشعر بالاغتراب. وبمرور الوقت تخسر عملها لأنها لا تعرف كيف تعمل في هذا العالم.

في الفصل الثاني تكون إرِن مكشوفة للأذى ومكتئبة بالإضافة إلى كونها غاضبة ودفاعية ومتغربة. لكن هذا يمثّل تغيراً عاطفياً، تغيراً في شخصيتها، ولأنها مكشوفة للأذى تسمح لجورج (آرون إكهارت Aaron Eckhart) أن يدخل حياتها. هذه خطوة إيجابية، رغم أنها قد تؤدي إلى كارثة أيضاً (إذا أُخِذَت شخصيته كما هي سطحياً).

وحين يعود رب عمل إرِن السابق إد إليها ليسألها سؤالاً عن إحدى القضايا، فإن إجابتها الذكية تتيح لها استعادة وظيفتها. تعود إلى العمل، لكنها لا تزال غاضبة. وتسمع قصصاً أثناء العمل تثير تعاطفها، لكنها تبقى في موضع الدفاع في بيتها ولا تتمكن من التعامل مع ابنها الغاضب.

يتصاعد الضغط حين ترى ضخامة الظلم الذي لحق بسكان هنكلي Hinkley في ولاية كاليفورنيا. وفي حالة من الاضطراب والغضب، ترغم إد على الاستماع إليها، ما ينقل القضية إلى مستوى أعلى. أحد أجزاء مشكلة

إرِن هو أن غضبها يعمل لصالحها وضدها في آن واحد. فغضبها يساعدها في هذه المهمة بالذات على إبقاء تركيزها على الشركة التي جعلت أهل البلدة ضحايا لها. لكن الغضب مدمِّر حين تأتي به إلى المنزل، حيث يدق إسفيناً بينها هي وابنها، وبينها وبين جورج.

ومع ذلك، فإن عملها يثمر، وتكسب إرِن المزيد من الأشخاص لتجعل قضية جِنسِن Jensen قضية جماعية. وتشعر إرِن الآن بمزيد من الثقة. يدخل المحاميان الكبيران كيرت وتيريزا Kurt and Theresa (بيتر كويوتي وفيان ككس Peter Koyote and Veanne Cox) القضية، وهذا يهدد إرِن. وفي وضعها الدفاعي، تتجاوز الحدود وتوجه إهانة إلى تيريزا أمام الجميع. وهذا ما يغضب إد ويجعله يعيِّرها على تصرفها. وتُرغَم إرِن على التنحي جانباً وترك المدافع الثقيلة تقوم بعملها، لكن ذلك لا يسعدها، رغم أنه يتيح لها وقتاً للتفكير.

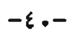
لكن في الفصل الثالث، تبدأ القضية بالانهيار لأن أهل البلدة لا يستطيعون التواصل مع المحامين الكبار. ويقول إد لإرِن: "هذه القضية بحاجة لك." وهي تعيد القضية إلى مسارها الصحيح، وبعد اكتسابها لهذا الوضع الشرعي، تصبح الآن قادرة على الاعتذار وتطلب مساعدة جورج لإحراز تقدم في علاقتها بابنها.

في نهاية حملة إرِن وإد للحصول على تواقيع الجميع، تقابل إرِن شخصاً غريباً يدعى تشارلز إمبري Charles Embry (تريسي والتر Tracey Walter) في حانة. ولأن موقفها الآن قد تغير، فهي لا تطرده على الفور، وهذا شيء جيد، لأنه يمتلك الوثائق التي تثبت أن شركة الغاز والكهرباء الباسيفيكية تستحق المحاسبة.

يحتوي فيلم إرِن بروكوفتش على لحظات عاطفية أكثر من اللحظات المشار إليها هنا. فكثير من المشاهد مشحونة عاطفياً بردود الفعل التي

تساعدنا على فهم إرِن والتعاطف معها ومشاركتها شعورها، من اللحظات الثانوية مثل تسجيل مخالفة مرورية ضدها إلى مقابلة تعصر القلوب مع صبي على وشك الموت بالسرطان. طيلة الفيلم تكثّف العاطفة الدراما، وترفع المجازفة، وبصورة عامة تعبّر عن نسق نمو نفسي في سلوك إرِن وتصادق على هذا النسق.

يستخدم كاتبو السيناريو الناجحون ردود الفعل العاطفية على الصراع للتعريف بحقيقة الشخصيات. ومن الواضح أن إعداد الصراع، أي المتاريس التي تعوق طريق البطل، مهمة ضرورية. وعلى الدرجة نفسها من الأهمية أن توضح رد فعل بطلك تجاه هذه المتاريس. ولا تستعجل في جعل شخصيتك الرئيسية تتخطى العقبة التالية. بدلاً من ذلك، خصص لحظة أو مشهداً أو مقطعاً لتبين التأثير العاطفي على الشخصية التي رسمتَها نتيجة العقبات والنكسات غير المتوقعة، وكيف تجبّر ذلك الشخصية على مواجهة نفسها. إذا خصصت وقتاً للقيام بذلك فمن المحتمل أن يتضح أن العقبة التالية على الطريق – بسبب أن الإطار الذهني العاطفي قد تغيّر – هي شيء يراه بطلك منصة الانطلاق إلى هدفه.



الفصل الثالث

دور الصــراع

خضتُ مؤخراً تجربة منيرة وأنا أعد تمريناً جديداً عن الصراع والرغبات. فقد قررت أن أعثر على مشهد من فيلم عظيم يكون طوله حوالي صفحة واحدة وأن أغير الأسماء وأحذف الحدث، ليقتصر النص على الحوار وحده. والفكرة هي النظر إلى المشهد وقد أزيل منه وصف الحدث (الصراع والرغبة) لرؤية كيف يجعل هذان العنصران المشهد أقوى وأكثر تشويقاً.

وقد أدهشني أنه في كل مشهد وجدتُه بهذا الطول (أو أطول)، حتى بعد حذف الحدث والاتجاه، كان الصراع والرغبة مرتبطين بقوة بتدفق الأفكار إلى حد أنهما أعطيا شكلاً لتطوّر الحوار والمشهد. في ذلك المساء الذي نقبتُ فيه في عشرات السيناريوهات، رأيت بوضوح ما يعرفه كبار الكتّاب: هذان العنصران – الحدث (شخصيات تريد) والصراع (العقبات والتعقيدات) – يولدان الزخم والتشويق والدراما في مَشاهد تستحوذ على انتباهنا وتعيش في ذاكراتنا.

لا يفهم كثير من الكتاب فهماً حقيقياً ما يعنيه الصراع لقصصهم، لذلك لا يستخدمونه بشكل فعال. فهم إما يبددون التوتر بجعل الصراع في الخلفية أو ينفخونه بلا مبرر ليصبح عنفاً عديم المعنى. والصراع ليس أداة اعتباطية تستعمل فقط لإحداث توتر يستحوذ على المشاهدين. بل هو أحد المكونات

الجوهرية للفيلم العظيم. والحدث في الأدب القصصي والروائي وفي الدراما يعتمد على الصراع، وبدونه تجثم القصة على الصفحة (أو الشاشة) ساكنة بلا حراك. والجمهور (القراء أو المشاهدون) يتابع لفترة قصيرة بدافع الفضول لكنه في النهاية يتوقف عن الاهتمام لأن القصة لم تحافظ على اهتمامه. وقد تتصرف الشخصيات بدون وجود صراع، لكنها لا تكشف عن نفسها كشفاً حقيقياً أبداً. قد يكون الفيلم عن خلو الحب الصادق من الأنانية، لكن ما لم تواجه الشخصيات صراعاً قوياً لن يهتم المشاهدون اهتماماً حقيقياً.

في البداية: الصراع والتوتر

لنبدأ بمناقشة كيف يجري تصوُّر الصراع الكامن خلف القصة وصياغته، لأن هذا هو الموضع الذي تنحرف فيه سيناريوهات كثيرة. وإذا أخطأتَ السبيل هنا ، هناك صعوبة كبيرة في استعادتها إلى المسار الصحيح. في كثير من الأحيان يوضع الصراع على شكل مشكلات بين شخصيتين يجب التغلب عليها: الشخصية الرئيسية والخصم. في حالات أخرى، يستند الصراع على محنة تواجهها الشخصية الرئيسية. من الواضح أن هذه هي نقطة البداية التي يتطور الصراع منها. لكنها لا تسير مسيرة كافية. فتطور الصراع وعواقبه يقومان بوظيفة تعريف الشخصيات والمواضيع، بالإضافة إلى الحفاظ على اهتمام الجمهور، كما يرد بحثه في الفصل الأخير.

من البداية، يجب أن يكون الصراع واضحاً للكاتب. فليس عليك أن تفهم المسألة الدرامية التي يثيرها الصراع الرئيسي فحسب، بل أيضاً العقبات، الخارجية منها والداخلية، والتعقيدات التي تواجهها الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى في الحبكة. ويجب أن تكون المشكلات صعبة حقاً على الشخصية الرئيسية، بحيث يكون المشاهدون في حالة شك حول احتمال نجاحها وخوف من احتمال إخفاقها. فالصراع القوي يجعل المشاهدين قلقين

بسبب الخطر الحقيقي الذي يهدد الشخصيات لكنهم يستمرون في أمل أن يصبح كل شيء على ما يرام في النهاية.

حين لا يوجد الأمل، لا يشعر المتفرجون بسوى اليأس، وهذا شيء يجب النظر فيه بعناية. فبدون الأمل يبدأ جمهورك في أحيان كثيرة بالانغلاق، دفاعاً عن القلوب والعقول ضد هذه الهجمة المأساوية. وهذا يجعل من الصعب الوصول إليهم عاطفياً. وفيلم منزل الرمل والضباب – المأخوذ عن كتاب أندريه دوبّس الثالث Andre Dubus III الذي نال استحسان النقاد – يكاد ألا يرحم في الظروف المأساوية التي تحيط بالشخصيات، وقد يكون هذا هو السبب الرئيسي في عدم حصول ارتباط بينه وبين مشاهدي الأفلام. فبحلول الوقت الذي تضرب المأساة فيه ضربتها، يكون المشاهدون قد تحصّنوا لحماية أنفسهم. في أفضل الأعمال المأساوية، توجد دائماً لحظات ملهاوية في وسط الصراع. هذه المواضع الفكاهية تتيح لنا أن نسترخي ونتخلى عن حذرنا، لذلك حين تصل اللحظة المدمّرة فإنها تسدد لكمة حقيقية. فكر بمدى قوة الذروة في فيلم أحدها طار فوق عش الوقواق. فالملهاة قد نزعت فتيل طبيعتنا الدفاعية نزعاً كاملاً. وحتى فيلم سبلايــة يحتوي على ضحكتين حقيقيتين، لمساعدة المتفرجين على التعاطي مع التوتر المفرط.

ليس مجرد الصراع وحده– تصادم القوى المتضادة – هو ما يخلق التوتر الذي يجعل المتفرجين يستمرون في المشاهدة، ففي كثير من الأحيان يخلقه توقع الصراع القادم ونتيجته التي لا يمكن التنبؤ بها واللذان يُجهِدان التوازن العاطفي. وهناك أربعة أشكال أساسية من التوتر الدرامي يستعملها الكاتب في رسم حبكة قصته، ومن المهم فهم كيف تعمل هذه الأشكال بالنسبة للمشاهدين. وكل منها يولّد قلقاً طبيعياً وتوقعاً فيما يتعلق بأحداث المستقبل. هذه الأشكال هي توتر المهمة وتوتر العلاقات وتوتر الغموض وتوتر المفاجأة.

يجعلنا توتر المهمة نسأل هل ستُنْجَز أهداف الشخصية الرئيسية؟ هل ستنجح أم لا؟ فالصراع الذي يتخذ شكل عقبات وتعقيدات تهدد الشخصية الرئيسية بالفشل.

وينبع توتر العلاقات من تساؤلنا عن كيف ستتأثر هذه الارتباطات بالصعوبات التي تواجهها الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى. معظم الناس يريدون فطرياً أن يروا الشخصية الرئيسية تقيم رابطة مع شخصية أخرى بطريقة مهمة. هل ستبقى هذه الروابط وتزداد قوة، أم ستتدهور في وجه الصراع؟

ويرتكز توتر الغموض على حاجتنا لرؤية حلول للألغاز. فنحن نريد أجوبة لكي نفهم كيف تحدث الأشياء ولماذا تحدث، وكذلك ما سيحدث.

ويتطور توتر المفاجأة حين لا يسير الحدث وفق ما نتوقعه، فيجفلنا ويجعلنا نتوقع الآن احتمالات جديدة.

وحين يفهم الكاتب هذه التوترات الأساسية الأربعة يتمكن من دفع الصراع إلى أقصى حدوده ويعمّق اهتمام المشاهد وارتباطه بعمله. ومن هذه التوترات يبرز توتر يعزز الصراع الرئيسي في الفيلم. وتحاك المشكلات الأخرى حوله. وفي الأفلام ذات الصراعات الوضعية[1]، مثل الأطفال الصغار ولمس الفراغ، تصطدم الشخصيتان الرئيسيتان ببيئتيهما وظروفهما، التي أحياناً تتمثل في شخصيات أخرى وأحياناً لا تتمثل في أية شخصية. وفي أفلام مثل أغرب من الخيال وساحر أوز تتصادم الشخصيتان الرئيسيتان مع خصمين رئيسيين. وبغض النظر عن ما يستند الخط المستمر في الفيلم عليه، فهو سيحدد حدود الحبكة، مشيراً إلى الاحتياجات التي يجب تأسيسها في البداية وما يجب أن يصل إلى حل في النهاية.

---

(١) أي المتعلقة بالوضع أو الناجمة عنه. (المترجم)

شخصيات في صراع

حين نقوم بتحليل فيلم عظيم، فإننا نرى بساطة في المقابلة بين تناقضاته الرئيسية. وبصورة عامة ليست الشخصيات (وبشكل محدد في محور الشخصية الرئيسية / الخصم، ولكن في علاقات شخصيات أخرى أيضاً) مجرد أشخاص على جانبين مختلفين من مشكلة ما. ففي معظم الأحيان، هي شخصيات متنافسة تستخدم لإظهار التباينات بينها. أحد الشخصيتين "طيب" والآخر "شرير." هذا بالطبع تبسيط شديد، لكن فكِّر بلوك سكايوكر Luke Skywalker ودارث فيدر Darth Vader: فلوك يمثل الإنسان الطيب ويمثل دارث الشخص الشرير. أحدهما يتمتع بالقيمة الإيجابية الغالبة والآخر يتمتع بالقيمة السلبية. (يساعد استخدام شخصيات أخرى في حرب النجوم ٤: أمل جديد أيضاً في رسم هذين النقيضين. قارن الانتهازي هان سولو Han Solo مع لوك وفيدر، فعلى الرغم من أن هان لا تدفعه قوة كالتي تدفع فيدر وأنه لا يتصف بالمثالية التي يتصف بها لوك، فهو يعرِّف نفسه بأنه "شخص كوميدي" حين يعود ليساعد المقاومة عند ذروة الفيلم.

لا تُفهَم الشخصيات المعارضة على أنها خصوم فقط، لكنها تمثل أفكاراً معارضة. وهي تجعل القضية التي تعالجها القصة أكثر وضوحاً والمعنى أكثر قابلية لأن يستوعب لأن الشخصيات تكتشف في خصالها وقيمها المتعارضة. وقد توجد تشابهات بينها، ولكن توجد اختلافات جوهرية أيضاً، وهذه الاختلافات تحدد طبيعة الصراع الحقيقية.

في فيلم إنهاء العلاقة، غاريGary (فينس فون Vince Vaughn) وبروك Brooke (جنيفر أنيستون Jennifer Aniston) متضادان لمجرد أن أحدهما رجل والثانية امرأة، وهذه هي الطريقة الأساسية التي يجب فهم القصة بها. غاري الذي يحب المتعة والمرح هو نكر نمونجي لم يكبر قط – غير ناضج ونرجسي وعديم الحساسية. وهو معتاد على الحصول على ما يريد

وعلى أن يقوم الآخرون بخدمته. وبروك هي الأنثى التي يمكن الاعتماد عليها والمستعدة لتحمل مسؤولية إدارة المنزل، لكنها في نهاية الأمر تشعر بالسخط تجاه هاري حين لا يقدم أية مساعدة في مسؤوليات الأسرة اليومية. وحين تصل إلى أقصى ما تستطيع تحمله وتنفجر، وتنفصل عنه، يبدي غاري رد فعل ويرفض أن يقوم بأي تغيير. وهو ينقلب إلى مزاج القوة ويبادر بالهجوم محاولاً أن يخرجها من الشقة كي يحتفظ بغنائم علاقتهما لنفسه. أما بروك فهي من جهتها لا تزال تريد غاري، لكنها تريده أن يتغير ويقدّر العلاقة بينهما. هذا هو الصراع الأساسي: هل تستطيع بروك أن تجعل غاري يتغير ويكبر؟ وليست القصة فقط عن "الرجال والنساء" بالذات. فهي في نهاية المطاف عن النضج والمسؤولية في العلاقات. وهذا يظهر في التباين بين الذكر غير الناضج والأنثى الأكثر تحملاً للمسؤولية التي تحبه لكنها في صراع معه.

وفي فيلم سبعـة، سومرست Somerset (مورغان فريمان Morgan Freeman) هو رجل يحترم الحياة رغم أنه قد يريد الانسحاب من العالم الثقِلق المحيط به. لكن لا يمكنه أبداً أن يهاجم هذا العالم بالضراوة نفسها مثل مرتكب سلسلة جرائم القتل جون دو John Doe. فسومرست مخلص ويراعي مشاعر الآخرين ويهتم بالتفاصيل. ويقارن الفيلم بينه وبين شريكه الحاد الطبع ميلز Mills (براد بيت Brad Pitt)، الذي تحكمه عواطفه ويشعر بالإحباط بسرعة ويتصرف بعجلة. والشرير جون دو (كيفن سبيسي) نقيض لسومرست في جوهره. وقد يشارك سومرست في نظرته للعالم، لكن دافعه السادي للإبادة والتدمير يفسر كرهه للبشر وقسمته السلبية.

في فيلم حسناء أمريكية، الصراع الرئيس بالنسبة إلى لستر هو صراعه مع زوجته كارولين. فزواجهما غير ناجح وكلاهما ليسا سعيدين، لكن لستر هو وحده المستعد للإقرار بذلك. أما الزوجة فهي تخوض حرباً زوجية

مستترة. ويمكن رؤية تناقضهما على النحو التالي: على لستر أن يتحدى جميع الأفكار التي كان يعتنقها عن الحياة وكارولين لا تزال أسيرة الوضع القائم. هو يحتاج أن يتغير ويحاول القيام بذلك، وهي غير مستعدة وغير قادرة. إن فيلم حسناء أمريكية يدور حول الخلل الوظيفي الذي يطرأ حين يرفض الأزواج والزوجات مواجهة مشاكلهما الزوجية والتغيّر.

حين نفهم أن الشخصيات الرئيسية والخصوم الذين نبتدعهم هم أشخاص تُشَكِّلُهم قيمهم ومعتقداتهم، فإننا نرى أنهم يمثلون هذه الأفكار في الدراما. وحين يبنى الصراع بينهم في تعارضات مفهومة فهماً جيداً، تصبح الأفكار خلف القصة أقوى وأوسع تأثيراً، لأنها تصوَّر تصويراً درامياً في الحدث. في أفلام الإثارة، وفي معظم أفلام الرعب والحركة، الأشرار هم الذين يحددون المشكلة الرئيسية للشخصيات الرئيسية. ولكن في الدراما والملهاة والأجناس الأخرى، لا يقوم الخصوم دائماً بتشكيل المشكلة للشخصية الرئيسية، فهم في كثير من الأحيان جزء منها فقط. خذ على سبيل المثال فيلم جيري مغواير. الصراع الرئيسي بالنسبة لجيري لا يتمثل بما إذا كان بإمكانه أن يهزم بوب شوغر Bob Sugar (جاي مور Jay Mohr) الذي ينافسه في الوكالة. الصراع الحقيقي بالنسبة لجيري هو حول تمكنه من أن ينجح كوكيل أعمال رياضي ويحيا حياة ذات معنى. ويتصارع جيري مع بوب شوغر ودوروثي Dorothy (رينيه زيليوغر Renée Zeliweger) ورود تيدول Rod Tidwell (كوبا غودينغ الابن Cuba Gooding, Jr.) ومع عملائه. من المؤكد أن بوب شوغر يستخدَم كخصم في أجزاء من الفيلم، لكن وجوده هو إلى حد أكبر من أجل المقارنة والتباين. وجيري يقع في أزمة ضمير، ومن المحتمل أن بوب لم يولد بضمير.

في فيلم حسناء أمريكية، كارولين هي خصم لستر. لكن هناك صعوبات أخرى يواجهها، في عمله ومع ابنته. وحتى في فيلم الفكان، حيث الصراع مع

سمكة القرش (قوة من قوى الطبيعة تعطى في الحقيقة دور الخصم)، فإن البلدة التي يمثلها رئيس البلدية، تقف في البداية ضد رئيس الشرطة برودي. فرئيس الشرطة يريد إغلاق الشواطئ ورئيس البلدية لا يسمح له بذلك.

الصراع ذو المعنى

لكن من أجل تقدير قصة ما تقديراً كاملاً، لا يكفي أن نفهم الصراع على أنه تعارضات قوية. فيجب أن يستوعب المشاهدون طبيعة الصراع – من أين يأتي وما يعنيه للشخصيات – لكي يكون هذا الصراع مؤثراً تأثيراً حقيقياً. ويحاول المشاهدون بدافع فطري فهم المشكلات التي تواجهها الشخصيات، بغض النظر عما إذا عرفنا مصادر الصراع من بداية الفيلم أو اضطررنا للانتظار إلى أن نكتشف أسبابه من خلال التطور الدرامي. وإن لم نكتشفها، فإن الفيلم يبدأ بالظهور بمظهر فيلم بلا هدف ويتضاءل اهتمامنا.

إذا اقتصر الصراع على أن يكون مشكلة تتطلب حلاً، ما لم يستمر الحدث بلا توقف وكان مسلياً كما هو الحال في أفضل أفلام جيمس بوند، فإن القصة تصبح مسطحة لأنه لا يوجد تأثير على الشخصيات ولا عواقب للحدث وللصراع بالنسبة لها. فبسبب عدم رؤية المشاهدين لكيفية تأثير الصراع على الشخصية الرئيسية والشخصيات الهامة الأخرى، فهم لا يعرفون ما يعنيه هذا الصراع للشخصيات. وإذا تعذر على المشاهدين العثور على هذا المعنى ، فإن القصة تبقى على المستوى السطحي من أحداث الحبكة وتتضاءل فرصتها في التواصل معهم. وهذا هو الفرق بين فيلمي سبعـــة وغرفة الذعر، وكلاهما فيلما إثارة يتمتعان بحبكة جيدة وهما من إخراج المخرج نفسه، وهو ديفيد فينشر David Fincher، لكن أحدهما يرتفع إلى مستوى المأساة الأمريكية، في حين أن الآخر يتخثر متحولاً إلى ميلودراما ويتركك وأنت تتساءل ما الذي كان الغرض منه في النهاية.

من خلال الطريقة التي تتفاعل بها الشخصية الرئيسية والشخصيات الهامة الأخرى مع الصعوبات التي تواجهها وتتأثر بها، يعبر الصراع ذو المعنى عن خصال إنسانية أساسية، إيجابية كانت أم سلبية، كي يساعدنا على فهم القصة وفهم عالمنا وأنفسنا. والحبكات تبني شخصيات وقصصاً أقوى حين تحتوي على مشاهد تظهر رد الفعل هذا على الصراع (وهذا سيكون موضع مناقشة إضافية فيما بعد).

وحدة المتناقضات: إقفال الصراع

حين تتوفر لدينا فكرة واضحة عن الصراع بالنسبة للشخصيات، فإننا نقوم بتقويته بإيجاد الرابطة التي توحّد القوتين المتعارضتين في صراعهما. وندعو هذه العلاقة وحدة المتناقضات. ووحدة المتناقضات هي الرابطة التي لا تنفصم والتي توجد بين الشخصية الرئيسية والخصم (وتضم أحياناً شخصيات أخرى أيضاً). وهي تمثّل كل ما يربط الشخصيات المتعارضة معاً ويجبرها على التفاعل والتصادم. فهي لا تستطيع التنازل. ولا يستطيع إيقاف الصراع سوى تغيّر كامن في الوضع الدرامي أو في إحدى الشخصيات، ويأتي هذا التحول عادة عند الذروة. ومن الممكن استخدام هاتين الشخصيتين المتمثلتين في الشخصية الرئيسية والخصم بعدة طرق. فمن الممكن أن تكونا شخصيتين متشابهتين تقفان على الطرفين المتضادين من الصراع، كما في فيلم السيد سميث وزوجته. ولكن في حالات أكثر، هما شخصيتان تتصفان بصفات وخصائص متعاكسة تماماً تتواجدان معاً في الوضع بفعل مشكلة مشتركة أو هدف مشترك. ومثال على ذلك أن لستر وكارولين في حسناء أمريكية يواجهان مشكلة زواجهما المتدهور، وأن كلاً من إنديانا جونز Indiana Jones(هاريسون فورد Harrison Ford) وريني بيلوك Rene Belloq (بول فريمان Paul Freeman) في فيلم غزاة التابوت المفقود يسعيان للعثور على تابوت العهد، الذي لا يمكن أن يمتلكه إلا أحدهما.

في كثير من الأحيان لا يمكن أن ينتهي الصراع إلا بـــ "موت" إحدى الشخصيات. والموت في الدراما لا يعني بالضرورة موتاً بشرياً. فقد يعني تدمير صفة أو خاصية مسيطرة على إحدى الشخصيات. انظر إلى فيلم أنا♥ هكابيز. براد Brad (جود لو Jude Law) هو الشاب الصاعد في صورته المثالية. وهو في صراع مع ألبرت Albert (جيسون شوارتزمان Jason Schwartzman) حول حركة "التآلف المفتوح،" ويجد نفسه مرغماً في النهاية على مواجهة أوهامه والتخلي عن التظاهر في حياته ويتغير. أو قد يكون الموت موتاً فعلياً، وهذا ما يحققه أوليفر Oliver (مايكل دوغلاس Mike Douglas) وباربرا Barbara (كاثلين ترنر Kathleen Turner) في حرب الورود.[1] وتُبقي العلاقات العائلية الشخصيات المتصارعة في ترابط مستمر (جمال أمريكي، حول شميت). ويمكن للحب أن يجمع المتضادين معاً (آني هول، إنهاء العلاقة).

حين تكون وحدة المتناقضات واضحة ومحددة – خريطة الكنز في الكنز الوطني، والشقة في إنهاء العلاقة، وصلة الأب والابنة فيحول شميت– فهي تقوي الحبكة بإعطاء أسباب محددة لضرورة أن تتفاعل الشخصيات المتصارعة إحداها مع الأخرى إلى أن يتغير شيء له مغزى في الوضع الذي يربطهما معاً. في الأفلام العظيمة، تكون وحدة المتناقضات غير ملتبسة، توضح ما يغذي الصراع وما يجب على الشخصيات أن تتخلى عنه كي يمكن العثور على حل.

القوة الثالثة: عامل التغيير

الكثير من الكتاب الجدد يجعلون الصراع الرئيسي يحدد السيناريو الذي

---

(١) War of the Roses وفي الواقع كلمة Roses هي اسم العائلة للزوجين أوليفر وباربرا. (المترجم)

يكتبونه بأكمله – أكان هو مشكلة مع خصم أو صعوبة كبيرة، طبيعية أو من صنع الإنسان. ومرة أخرى ما لم يكن الحدث مستمراً بلا توقف متحدياً للموت أو مضحكاً على نحو هيستيري، فإنه ينزع لأن يكون أضيق من أن يبقي على انتباهنا، وتصبح الدراما تكرارية.

حين ننظر إلى الأفلام العظيمة نجد أنها قلما تعتمد على صراع مفرد لتحريك حبكاتها. إذ توجد المشكلة الرئيسية، التي هي بصورة عامة مشكلة مع الخصم، أو عقبة رئيسية، ويشكّل هذا خطاً من الحدث. لكن إلى جانب هذا، يجري بناء خط مهم آخر من الحدث على الأقل، يحتوي على شخصية متصارعة أو صعوبات أخرى تواجهها الشخصية الرئيسية. وأحياناً يتعاظم هذا الخط ليصبح صراعاً متزايداً ويولّد تعقيدات أكبر كلما تعمّق دخولنا في القصة. ولكن في كثير من الأحيان، حين يتعلق بشخصية أخرى، فإنه بعد الصراع المبدئي يصل إلى حل عند منتصف القصة تقريباً ويتطور تطوراً إيجابياً لصالح الشخصية الرئيسية، تماماً عندما تقوى المعارضة الحقيقية في القصة. في النصف الأول من الفيلم، قد يدعم هذا الخط من الحبكة الصراع الرئيسي أو يبدو اعتباطياً حين يرتبط بحدث الحبكة الرئيسي. لكنه مع الوصول إلى النصف الثاني من الفيلم يؤثر على الحبكة الرئيسية ويندمج معها.

حين يستعمل الكتّاب هذه الحبكة الثانوية، فهي تقوم بثلاثة أشياء مهمة. في النصف الأول من الفيلم، تضيف توتراً للبداية حيث قد لا يتاح أكثر من التلميح لشخصية الخصم، ويقوم التفسير المبدئي للوضع بتأسيس القصة. وهذا يجعل المعلومات المهمة أكثر إثارة للاهتمام ويولّد قلقاً لدى المتفرجين حول الحرب بين الشخصية الرئيسية وشخصيات مهمة أخرى. كما يستعمل الكتّاب هذه الحبكة الثانوية لتطوير الشخصية الرئيسية، إذ يعدّونها لمواجهة الخصم. وهذا الخط من الحدث، الذي يستند إلى شخصية تتحدى البطل، يلمّح إلى

وجود صعوبات أخرى، داخلية أو خارجية، قد يحتاج البطل للتغلب عليها قبل أن يصبح مستعداً لمقابلة الخصم (أو الصراع الرئيسي) على نحو فعال.

في أحيان كثيرة قد تبدو شخصية الحبكة الثانوية هذه مماثلة للخصم، لكن يمكن النظر إليها بدقة أكبر على أنها عامل تغيير. وحين يُستخدم عامل التغيير بهذه الطريقة فإنه كثيراً ما يدخل القصة كعنصر جديد في حياة الشخصية الرئيسية (ميلز Mills في فيلم سب٧ـــة) أو كشخص قادم من ماضي الشخصية الرئيسية (إلسا [إنغريد برغمان Ingrid Bergman] في كازابلانكا). وهو يُدخل قضايا جديدة ويسبب حدوث أشياء جديدة (جورج بينز Georg Baines [هارفي كيتل Harvey Keitel] في البيانو). ويكون لدى هذه الشخصية أهداف عليها إنجازها وجهاد عليها خوضه وصراعات مع الشخصية الرئيسية إلى أن يتأثر احد الأشياء ويتحول في علاقتهما (ريتشل لاب Rachel Lapp [كيلي مكغيليس Kelly McGills] في فيلم شاهدة). وفي معظم الأحيان تكون الشخصية الرئيسية هي التي تعلمت شيئاً مهماً ونمت نتيجة هذا التفاعل، ما يتيح لها القدرة على مواجهة القوة المعترضة وحل الصراع في الذروة الرئيسية للحبكة. وتجبر هذه العلاقة العدائية الشخصية الرئيسية أن تواجه نفسها بطريقة ما وأن تتغير. وفي كثير من الأحيان هذه العلاقة هي الأساس الذي يقوم عليه قوس شخصية البطل، والذي يرسم مسيرته من حالة إلى أخرى.

ثالثاً، حين تكون هذه الحبكة الثانوية فعالة، فإن الشخصية الرئيسية تقوم علاقة ذات معنى مع شخصية أخرى. وهذا يتيح لنا أن نولي الشخصية الرئيسة اهتماماً أكبر لأننا نهتم بالعلاقة، ويؤدي هذا بنا إلى انهماك أشد في الفيلم. وبعد أن يتحول عامل التغيير إلى حليف للشخصية الرئيسية، فإن خط الحدث هذا يؤثر في خط الحبكة الرئيسي حين تهدد القوى نفسها المناهضة للشخصية الرئيسية هذه الشخصية الحليفة وعلاقتهما. وهذا يرفع من درجة المجازفة بالنسبة للبطل ويولّد مزيداً من التوتر في النصف الثاني.

في فيلم سبع٧ـــة، يدور الصراع الرئيسي حول القبض على قاتل ارتكب سلسلة من الجرائم. لكن الصراع المهم الآخر يصف العلاقة العدائية بين سومرست وميلز. فسومرست في بداية الفيلم يكون قد عقد العزم على أن يستقيل في نهاية الأسبوع وينسحب من العالم. وبسبب علاقته مع ميلز في هذه القضية يقرر أن يجدد التزامه ويبقى جزءاً من المجتمع. فالعلاقة مع ميلز تولّد هذا القوس.

هذا الصراع ضروري بشكل خاص لبناء التوتر أثناء طرح تفسير الوضع الأولي في الفصل الأول وبداية الفصل الثاني. وإلا فإن ما نراه هو ما قد يكون إجراء بوليسياً مملاً حيث يقوم شخصان بتناول إحدى المشكلات بالعمل المتجانس. ويكون الضغط الذي ينبني أضعف. في الفصل الثاني يضع الرجلان خلافاتهما جانباً ليعملا معاً، ولكن لا تزال هناك خلافات. وحين نصل إلى منتصف الفيلم، يبدأ ميلز بالتأثير على سومرست وبتلطيف موقفه. كما يبدأ الرجل الأكبر سناً بإرشاد شريكه وتوجيهه. وهذا هو الوقت الذي يدخل فيه جون دو الفيلم جسدياً ويهاجم شخصياً، إذ يواجه ميلز حين يقوده أحد الأدلة الشرطيين إلى شقته.وأخيراً يجد صراع سومرست الداخلي حلاً عند نهاية الفصل الثاني حين يلتزم بالاستمرار في العمل في القضية والعمل مع ميلز حتى النهاية المرة.

في فيلم كازابلانكا، يعتقد الكثيرون أن إلسا هي خصم ريك Rick (همفري بوغارت Humphrey Bogart). فهي في النهاية مشكلة ريك الرئيسية. لكن النازيين هم الأشرار الحقيقيون، إذ يجعلون كل شخص أسيراً للأوراق ومماحكتهم البيروقراطية. وحين تعود إلسا إلى ريك في نهاية الفصل الثاني، يستطيع أخيراً أن يتصرف، وما يفعله هو أن ينقذ إلسا ويحبط جهود النازيين. وهي مسؤولة عن التغيّر في شخصيته من خلال تفاعلها معه.

ولكي نزيد قليلاً من خلط الأمور، سنقول إن الشخصية الرئيسية هي أحياناً عامل التغيير، فهي تغيّر الشخصيات الأخرى حولها. انظر إلى فيلم مايكل مان Michael Mannآخر الموهيكان. فالحدث لا يغيّر هوكآي Hawkeye (دانيال داي لويس Daniel Day Lewis) فيما عدا إذا عنينا أنه في البداية بلا أليف لكنه في النهاية له زوجة. لكن انظر إلى شخصية كورا Cora (مادلين ستاو Madeline Stowe). فهي تتغير تغيراً جوهرياً، إذ في البداية ترفض ما يمثله هوكآي ثم تعتنقه. بل إن هوكآي يفرض التغيير على دنكان Duncan (ستيف وادنغتون Steve Waddingtin)، الذي هو أحد الخصوم في الفيلم والرجل البريطاني الذي يتودد إلى كورا. ونجد ديناميكية مشابهة في فيلم الهارب، إذ أن كيمبلKimble (هاريسون فورد) لايتغير، لكن رجل الشرطة جيرارد Gerard (تومي لي جونز Tommy Lee Jones) يتغير عند نهاية الفيلم – وهذا كله بفضل تفاعله مع الطبيب الطبيب المصر على العثور على قاتل زوجته.

كما يمكن أيضاً أن يكون عامل التغيير هو الخصم. في فيلم مسألة خطرة تقوم لانا Lana (ربيكا دي مورنيه Rebecca De Mornay) في الجزء الأكبر من الفيلم بوظيفة خصم جويل Joel (توم كروز Tom Cruise). فهي تخلق المشكلات له، وتجبره على ترك الأمن الناجم عن بيئة الطبقة المتوسطة في الضواحي التي يعيش فيها وفي نهاية المطاف تغيّره. وعلى الرغم من أن غيدو Guido (جو بنتاليانو Joe Pantoliano) ينسق مشكلة نقطة التحول، فهذا لا يتم إلا بمساعدة من لانا. أو يمكنك النظر إلى فيلم مثل أغرب من الخيال، الذي فيه كل من الشخصية الرئيسية هارولد كريك Harold Crick(ويل فريل Will Ferrell) والخصم كارن إيفل Karen Eiffel (إما تومسون Emma Thomson) يتغيران بواسطة المواجهة بينهما.

وبالإضافة لقيام القوة الثالثة بإضافة مزيد من التوتر وبمساعدتك في تهيئة الخصم للذروة، فهي تستطيع منع الحبكة من الركود ومن احتمال أن تصبح مكشوفة (يمكن التنبؤ بتطوراتها). ولأن عامل التغيير يدخل خطاً جديداً من الصراع يؤثر في الشخصية الرئيسية، فهو يزيد من صعوبة تخمين المشاهدين للاتجاه النهائي للحبكة.

الصراع العاطفي والجسدي

من الأشياء الأخرى التي يجب تذكرها عن الصراع هو أنه لا يجب بالضرورة أن يكون جسدياً وعنيفاً كي يكون مؤثراً. فالصراع قد لا يكون مكشوفاً: عاطفي أو جنسي أو فكري. وفي كثير من الأحيان يستطيع المشاهدون التواصل بسرعة أكبر جداً مع الصراعات العاطفية من تواصلهم مع المسدسات والقتال بالأيدي ومطاردات السيارات والانفجارات. وسبب هذا هو أننا جميعاً تعرضنا للاحتكاك العاطفي في حياتنا، بينما لم يقم الكثيرون منا بتوجيه لكمة أو تلقي لكمة. انظر إلى أفلام من نوع كابوتي ورجل المطر والساعات وإرن بروكوفتش وجيري مغواير وكبرياء وتحامل. لا تعتمد هذه الأفلام على إراقة الدماء والمجازر ومع ذلك تبقى أفلاماً مرضية وناجحة.

لا يعني هذا أن الأفلام يجب ألا تستخدم العنف للوصول إلى ما تبغي الوصول إليه أو لتكون ممثلة صادقة لجنسها الفيلمي. ويمثل العنف الجسدي لقاء موقفين متعنتين وبذلك يوفر دراما جيدة. فبعض الأفلام تحتاج إلى العنف لرواية قصصها، تماماً كما تستخدمه الأحلام في كثير من الأحيان للاستحواذ على اهتمام الحالم وتوضيح رسائلها. وفي الأفلام ميونيخ وسيد الخواتم وسبع٧ـــة والوحش والمصارع وشمال – شمال غربي وطفل المليون دولار ومدينة الله يحرك العنف الحدث. وفي أفلام عظيمة كثيرة العنف الجسدي هو جزء معقد من القصة ويساهم في نجاحها. وفي فيلم البيانو يتصاعد الصراع

العاطفي بين جميع الشخصيات إلى أن ينفجر أخيراً بوحشية تصل إلى حد يذهل الشخصيات والمشاهدين.

الصراع الهام مقابل الصراع الكبير

يقلق كثير من الكتّاب الجدد من أن الصراع في قصصهم ليس 'كبيراً إلى حد كاف' لجعله هاماً بالنسبة للمشاهدين. وكثيراً ما يؤدي هذا إلى نفخ المشكلة الرئيسية بحيث تتخذ أبعاداً ميلودرامية. وتتحول القصة إلى صراع 'حياة أو موت' حتى إذا كانت المشكلات لا تسوغ ذلك حقاً. هؤلاء الكتاب المبتدئون يعتقدون أن هذه هي الطريقة الوحيدة لجعل المتفرجين يهتمون بما يحدث. ولكن لأنه يوجد إفراط في الدراما من حيث تصوّر الحدث وأدائه، فإنه في العادة يبدو زائفاً ويقلل من قيمة القصة. إذ قد يكون خياراً بين الفعل والموت بالنسبة للشخصيات، لكن المتفرجين لن يبدوا في الحقيقة أدنى قدر من الاهتمام.

كيف نجعل الجمهور يفهم ما يحدث ويهتم به؟ إن ذلك يبدأ بالتأكد من أن المشكلات والمصاعب التي تواجهها الشخصية الرئيسية قوية بما يكفي لتوجيه فيلم يستغرق عرضه من ساعة ونصف إلى ساعتين. ويعتمد الصراع القوي إلى حد كاف لتوجيه فيلم طويل على عدة أشياء. فالجنس الفيلمي يؤثر في الصراع. وإستراتيجية فتى يقابل فتاة لن تأسر اهتمامنا في فيلم من أفلام الرعب، إلا إذا رافقتها القشعريرة والإثارة. لكن مخطط الحبكة هذا نفسه نجح في عدد لا يحصى من الأفلام الملهاوية والرومانسية. عليك أن تفهم توقعات مشاهديك للإثارة والجاذبية على أساس الجنس الفيلمي الذي تكتب ضمنه. وبعد ذلك، أياً كان الجنس، لا بد من مشكلات تتحدى الشخصية الرئيسية على نحو جدي. وهذا يعني أن يشكل الطرف المعارض خطراً حقيقياً على رفاه الشخصية الرئيسية: الجسدي والعاطفي والذهني. في أحد أفلام الإثارة قد يطال الخطر حياة الشخصية الرئيسية أو حياة من تحبهم. وفي الملهاة، قد يحيق الخطر بسعادة الشخصية الرئيسية أو سعادة من تحبهم.

في الخطر الحقيقي المحيط بالشخصية الرئيسية، هناك شيء ما تجازف الشخصية الرئيسية به. ولا بد من وجود سلبيات: أشياء من الواضح أنها لا تريدها تنتظرها إن أخفقت. والصراع يمسها شخصياً، وهي تهتم بما يحدث. وهذا يعني أننا نرى تأثير الصراع عليها، إيجابياته وسلبياته. وحين نرى التأثير، الأفضل لنا أن ندرك أهميته بالنسبة للبطل: ما الخسارة التي سيتعرض لها إن أخفق، وعندها يصبح ذلك مهماً بالنسبة لنا. (سيرد المزيد عن هذا الموضوع فيما بعد) .

ويجب أن يُرى الصراع ليس كمجرد عقبات، بل أيضاً على أنه أحداث تغيّر حياة شخصيتك الرئيسية. ما الذي ستفعله مواجهة شخصيتك الرئيسية للصراع بهذه الشخصية؟ لن يقتصر الأمر على أن تتأثر ظروف شخصيتك بالصدام، لكن شيئاً جوهرياً في كيانه سيتغير أيضاً. هذه هي الأمور الموضوعة على المحك في قصتك، وهي جوهر الدراما.

فكر بأفلام يهمك أمرها. هل الحركة هي التي توجهها جميعاً؟ انظر إلى حسناء أمريكية وكابوكي ومن الجانب وتوكسي ورجل المطر وإعتاق شوشانك وويل هنتينغ الطيب وحقل الأحلام والممسوسة. جميع هذه الأفلام تشدد على صراعات شخصية ذات أهمية تخوضها الشخصيات، وهي صراعات تغيّر حياتها. في معظم هذه الأفلام لا تتعرض الشخصيات للتهديد بالموت الجسدي، لكنها تواجه موت الأحلام والآمال والتطلعات. وكيفية مواجهتها لهذه المشكلات تخبرنا من هي وماذا تعني القصة.

الصراع يتطور إيجابياً وسلبياً

ونحن نرسم حبكة قصتنا، فإننا نتصورها كقصة تتحرك فيها الشخصية الرئيسية نحو هدف معين وتواجهها عقبات وتعقيدات في طريقها. ويوجد كتّاب كثيرون يخلقون لأبطالهم صعوبات كثيرة لكنهم لا يستعملونها استعمالاً

فعالاً. فالبطل يواجه مشكلة ويحلها، ثم يمضي إلى مشكلة أخرى. والعقبات هي مجرد حواجز على الشخصيات الرئيسية أن تقفز فوقها، وهي تفعل ذلك.

لكن إذا كان بطلك يتغلب في كل مرة على العقبة التي يواجهها، كيف سينظر مشاهدوك إليه؟ سيعتقدون أنه قادر وواسع الحيلة وبإمكانه معالجة أي شيء. أي نوع من التوتر والشك حول نجاحه فيما بعد سيتطور في هذه الحالة؟ لن يكونا توتراً وشكاً كبيرين، لأننا مضطرون للافتراض أن كل شيء سيسير على ما يرام. وفجأة، إن حدث ما يخالف ذلك قد نشعر بأننا تعرضنا للغش ولا نشعر بالرضا لأن الحدث يجري على نحو معاكس لما بنته الحبكة وفق ما رأيناه.

في الأفلام العظيمة، يتطور الصراع إيجابياً وسلبياً في الوقت نفسه. ونحن نرى نجاحات الشخصية الرئيسية وانتكاساتها، وهذا يولّد التوتر الحقيقي الذي يغذي الحبكة من أولها لآخرها. ونحن لا نريد أن يفترض الجمهور أن كل شيء سيجري على أفضل وجه (وفي معظم أفلام هوليوود نتوقع مثل هذه النهاية). نريد أن نلقي ظلاً من الشك حول نجاح البطل النهائي، ولا يمكننا ذلك إلا إذا تعرضت الشخصية الرئيسية لهزائم حقيقية في مسيرتها. لكن إذا لم يتعرض لسوى الهزيمة، ثم حقق النجاح عند الذروة، فهذا سيبدو أيضاً زائفاً. لذلك فالبطل بحاجة لأن يفشل وكذلك لأن ينجح وهو يشق طريقه عبر العقبات. ويريد الكاتب من المشاهدين أن يأملوا في الوصول إلى أفضل نتيجة ممكنة، بينما يشعرون بالخوف من أن الأسوأ هو الذي سيحصل فعلاً. حين تُنجِز هذا تستحوذ على اهتمام الجمهور الكامل، أكان من القراء أو المتفرجين.

عندما ندرس الأفلام العظيمة، يمكننا تحديد مشاهد ذات نتائج إيجابية أو سلبية أو حيادية. هذا تمرين ممتاز يمكن لأي شخص أن يقوم به مستخدماً أفلامه المفضلة. قم بإعداد سجل تدون فيه كل مشهد، وعند نهايته حدد ما إذا

كانت نتيجته إيجابية أو سلبية أو محايدة بالنسبة للشخصيات وللحدث. عندما تنتهي من الفيلم اجمع كلاً من التأثيرات، وستجد أن المؤثر السلبي يفوق المؤثر الإيجابي في كل مرة

لننظر إلى بداية فيلم إرن بروكوفتش. يبدأ الفيلم أثناء وجود إرن في مقابلة للحصول على وظيفة، وهي تشرح السبب في أنها تحتاج الوظيفة حاجة ماسة لكنها بشرحها هذا تقلل احتمالات حصولها على الوظيفة. ويظهرها المشهد التالي وهي تغادر المكتب وتتوقف في الشارع، يملؤها الشعور بالإحباط. وبعد ذلك تصل إلى سيارتها وتكتشف وجود إشعار مخالفة. من الواضح أن هذا ليس يوم حظها. تدخل في سيارتها وتقودها فتصل إلى إشارة مرور حمراء وتقف. تتحول الإشارة إلى الأخضر وتبدأ إرن في عبور التقاطع، وفجأة تصدمها سيارة أخرى. ونراها في المشهد التالي مع إد مَسري، وهو يؤكد لها أنهما سيجبران الرجل الذي صدمها على دفع تعويض. أخيراً، نحصل على إشارة إيجابية. ويبدأ المشهد التالي في المحكمة بداية جيدة، لكن سرعان ما ينحرف الموقف حين يهاجم محامي الدفاع إرن، التي يسبب هجومها الكلامي خسارتها للقضية، وهذه نقطة سلبية حقيقية. وفي الردهة تنفجر في وجه إد وتلومه لأنه أخبرها أنها ستربح.

يبين تسلسل هذه المشاهد تطوّر الصراع، ويوضح شخصية إرن الحقيقية في بداية الفيلم ويؤسس علاقتها بإد مسري، الرجل الذي سيوظفها فيما بعد ويتيح لها أن تنجح. لكن ما يطغى في هذا المقطع هو الاحتمالات المناوئة لها.

في الحبكة تُحقّق نجاحات شخصيتك الرئيسية شيئاً لها أثناء مسيرة القصة، لكنها في كثير من الأحيان حلول مؤقتة. في نهاية الفصل الأول من فيلم توتسي، يحصل مايكل (دستن هوفمان Dustin Hoffman) على الدور في المسلسل التلفزيوني. وسيتوفر لديه المال لإخراج مسرحية زميله في السكن

جِف Jeff (بيل مَرّي Bill Murray) (وهذا هو هدف مايكل). لقد وجد حلاً لمشكلته. باستثناء أن جميع المشكلات الأخرى تبدأ حين يبدأ عمله فعلاً. وفي عمل خطر، يعتقد جويل أنه حل مشكلته مع لانا بخصوص بيضة أمه الزجاجية مرات عديدة، لكن فقط ليثبت أنه على خطأ. وفي فيلم المتطفلون على حفلات الزفاف، يبدو جون (أوين ويلسون Owen Wilson) أنه يقترب أكثر من كلير Claire (ريتشل مكأدامز Rachel McAdams) في عدة مناسبات في الحبكة، ولكنه يخسرها.

أهمية الفشل بالنسبة إلى قوس شخصية بطلك

يقودنا هذا إلى أهمية الفشل. من الواضح أن الفشل يساعد على توليد الترقّب، خاصة إذا كنا في صف الشخصية الرئيسية ونهتم بأمرها. فنحن نستمر في أمل أنها ستقف على قدميها وتحقق تقدماً في اتجاه هدفها في وجه هذه الهزائم. لكن كيف ستفعل ذلك؟ من خلال فشلها، إذا استطاعت مواجهته.

الفشل هو معلم رائع لشخصية رئيسية فاضلة. ما الذي يعرفه مشاهدوك عن الناس؟ نحن نعرف أننا لا نتغير بسهولة. لا نتغير إلا نتيجة عدم نجاح الأمور، أي الفشل. إذا سار كل شيء على أفضل وجه، هل هناك سبب يدفعك لأن تتغير؟ من الواضح أنه لا يوجد أي سبب. لكن حين يقف الصراع في وجه خططك وتتعرض لمشكلات أكبر منك، فإن عليك أن تنمو كي تستطيع مواجهتها، وإن لم تفعل فلن تحصل على ما تريد. وهذا صحيح في الحياة وصحيح في الدراما. إذ يجب حصول شيء مفاجئ أو مثير كي يلاحظ الناس أن عليهم تغيير أسلوبهم أو معتقداتهم أو أفكارهم. وشخصياتك بحاجة إلى الصراع ليرغمها على التغيّر.

إذا لم تتغير الشخصيات في وجه الفشل، فإنها لن تنجح وتتداعى القصة (ما عدا بالطبع إذا كان هذا ما تريد قوله). أو إذا نجحت بدون أن تتغير،

سيبدو النصر أجوفَ ولا يستحقه صاحبه. إن تأثير صراع قويٍ حقاً على شخصية رئيسية يولّد الفعل الذي يحدث التحول الذي يأتي بشيء جديد ومختلف. افهم أن جمهورك يريد أن يرى شخصيات تواجه المشكلات وتتعلم أشياء كثيرة من ذلك.

الفصل الرابع

مبادئ الحدث

بعد التوصل إلى صورة الصراع يجب أن نجعله يتحرك. ويعني هذا في لغة الدراما أنه يجب أن يوجد لدى الشخصيات الحافز لأن تحقق أهدافها. فنحن لا نستمتع بالجلوس مع شخص ينتظر حدوث شيء ما، بل نريد رؤية شخصيات تسبب حدوث الأشياء. نريد أن نشاهدها وهي تفعل.

يستند حدث الحبكة في أفضل الأفلام إلى طبيعة الشخصيات، وما تريده وتحتاجه، وما هي حوافزها. وأهداف الشخصيات، وبالتحديد أهداف الشخصية الرئيسية، تحركها لأن تدفع الحدث إلى الأمام ولأن تتصارع مع العقبات التي تقف في طريقها. ويواجهها صراع يُطوِّر تطويراً إيجابياً أو سلبياً إحدى الحلقات لتبدأ حلقة أخرى، إلى أن تصل تلك الشخصيات إلى الذروة والحل. وتعتمد الحبكة الجيدة على تحرك حدث القصة إلى الأمام لخلق قوة دافعة أساسية، لكن يجب أيضاً أن تتضمن مَشاهد تكشف سبب حدوث هذه القصة، وتبين ما الربح أو الخسارة بالنسبة للشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات، وما يعنيه الصراع لها (ولنا)، وما هي عواقب أفعالها واختياراتها أثناء مسيرتها. ويجب تنسيق هذا كله للجمهور لكي يتوصل إلى كلٍّ له معنى ويمكن فهمه.

كثيراً ما يقال إن الحبكة الجديدة تنبع من رد فعل إحدى الشخصيات في

موقف درامي. لكن هذا لا يكفي. فحين تصنع الدراما، يختلف الأمر عن سماع جدتنا تحكي لنا حكاية قبل النوم. إذ أن الجمهور يرى قصة وهي تتكشف. وبعض المعلومات صريحة، وبعضها الآخر متضمن في النص التحتي. والجمهور لديه عمل يقوم به كي لا يفقد اهتمامه، فلا له أن يجمع قطع معلومات القصة ويضعها في أماكنها. وحين يقوم المشاهدون بذلك، يصبحون مشاركين فعّالين في إبداع العمل وتستغرق القصة انتباههم. أما إذا أُطعموا كل شيء بالملعقة وليس عليهم اكتشاف أي شيء، فإن الضجر يتملكهم بسبب الطبيعة السلبية للمشاهدة.

بينما تقوم بتنسيق عمل شخصياتك، فأنت في الحقيقة تقود جمهورك عبر القصة. وبصفتك راوي القصة، فأنت المرشد. ونحن نرشد المتفرجين عبر مادة الفيلم، عبر قممها وأوديتها، عن طريق خلق حبكة فيها علاقات قوية بين المَشاهد. هذه هي اللغة الحقيقية للدراما: فهم كيفية عمل هذه العلاقات وأفضل طريقة لاستغلالها لغرض القصة التي تكتبها.

جميع الحبكات العظيمة، خطية كانت أو غير خطية، مبنية على قانون السببية. فأحد الأحداث يسبب حدثاً آخر، وهذا يسبب حدثاً ثالثاً، وهكذا. ويرى المشاهدون هذه العلاقات بين المَشاهد ويمكنهم استنتاج بعض النتائج أو تخمين بعض المعلومات لكي يوجدوا معنى ويتابعوا ما يحدث.

تصف مبادئ الحدث ثلاث مجموعات من العلاقات بين المَشاهد تساعدنا على نسج خيوط حبكة إحدى القصص معاً. وهذا ما يخلق القوة الدافعة الحقيقية للحكاية. وإذا كانت العلاقة بين المَشاهد ضئيلة أو معدومة، يضيع المعنى وينكمش اهتمام المشاهدين. ويبني كتّاب السيناريو هذه العلاقات السببية القوية من خلال:

- العلاقات بين المَشاهد على أساس السبب والنتيجة.
- الصراع المتصاعد.
- الصراع الذي يلمّح للمستقبل.

العلاقات بين المشاهد على أساس السبب والنتيجة

تعتمد جميع حالات رسم الحبكة على العلاقات بين المشاهد على أساس السبب والنتيجة. وهذه هي أبسط أدوات رسم الحبكة، لكنها أقواها، ومع ذلك فهي تفوق جميع الأدوات الأخرى في قلة فهم الكتّاب لها وفي سوء استعمالهم لها.

في الفصل الأول، تحدثنا عن السببية باعتبارها حاسمة في دفع حدث القصة إلى الأمام، وضمان فهم الجمهور لما يجري، وخلق قوة دافعة. فالحبكة القوية ليست خطاً زمنياً من الأحداث التي تجري بالتسلسل. بل يجب أن ترتبط المشاهد بعضها ببعض لكي يفهم المتفرجون معنى الفيلم الحقيقي. إن الحبكة تتطور من خلال أفعال الشخصيات التي تؤدي إلى ردود فعل وعواقب تولّد بدورها ردود فعل وعواقب أخرى لا بد أن تواجهها الشخصيات. وتعتمد لغة الدراما على ما يلي: علينا أن نرى السبب والنتيجة، الفعل ورد الفعل، لنتابع ما يجري ونفهمه ونعرف سببه.

انظر إلى هذه المشاهد الثلاثة من سيناريو كانت إحدى الكاتبات تعدّه لي:

١) شاب وفتاة يتخاصمان وينفصلان.

٢) يجلس الشاب في مقهى ويشرب قهوة بالحليب (لاتيه) ويقرأ تقريراً يخص عمله.

٣) الشاب في منزله يستعد للخروج. كيف يفترض فينا أن نفهم هذه المشاهد؟ إذ لا يبدو أن هناك ما يربطها معاً. فنحن لا نعرف ما هو شعور الشاب تجاه فتاته. كذلك لا نعرف ما الذي يستعد له. كتبت طالبتي هذه المشاهد وهي تعتقد أنها تُظهِر هذه الشخصية. بدلاً من ذلك، سببت المشاهد بطء القوة الدافعة للقصة، ولم تكشف أي شيء ذي أهمية عن الشخصية، ولم تفعل سوى القليل لكشف معنى الصراع الذي ظهر في المشهد الأول. وقد أوضحتْ الطالبة أثناء التشاور معها أن

الشاب في المشهد الثاني منزعج حقاً بسبب الشجار في المشهد الأول، لكن الحدث في تلك المشهد لا يظهر شيئاً من الانزعاج. وهو في المشهد الثالث في طريقه لأن يعتذر. ولكن مما يوجد على الصفحة، ليس هناك أية طريقة تتيح للقارئ أو للمشاهد معرفة شعور الشاب تجاه ما حدث، ما يدفعه لافتراض أنه لا يشعر بشيء. إذا كانت السيناريوهات تتألف من مشاهد غير متعلقة بعضها ببعض (أي حيث العلاقات بين المشاهد غير واضحة)، يفقد القارئ اهتمامه بسبب عدم وجود هدف ظاهر.

إذا أجريت الآن بعض التعديلات لربط المشاهد، فستجذب المتفرجين إليها وتؤدي إلى بناء معنى. تأمل هذه المشاهد مرة أخرى، وقد أشير إلى التعديل بخطوط تحت الكلمات:

١) شاب وفتاة يتخاصمان وينفصلان.
٢) يجلس الشاب في مقهى ويشرب قهوة بالحليب (لاتيه) وينظر إلى تقرير يخص عمله، لكنه لا يستطيع التركيز. تسقط بطاقة قديمة من بين الأوراق، عليها عبارة: "سأحبك دائماً." يتأمل البطاقة، وبعد لحظة يجمع أشياءه ويغادر المكان.
٣) الشاب في منزله يستعد للخروج.ينظر إلى صورة للفتاة على طاولته ويلتقط باقة من الزهور.

في هذا المقطع يمكننا رؤية الكيفية التي يقودنا بها أحد المشاهد إلى مشهد آخر. فنحن نفهم أن الشجار أثر فيه، وأنه ذاهب إلى فتاته ليصالحها. ولا يهم ما إذا كان سيصل إليها أم لا، فالمشاهد مفهومة ولها غرض واضح، إذ أنها تبيّن الفعل ورد الفعل بدلاً من عدم الفعل.

توجد قاعدة قديمة تخص كتابة السيناريو تقول: "لا تخبرهم، بل اجعلهم يرون!" وهذه قاعدة عظيمة، لكنها كثيراً ما تجعل كاتباً مستجداً يعتقد أنه إذا

أظهر الشخصية التي يرسمها وهي تقوم بعمل ما – على سبيل المثال تدرس، ثم تذهب إلى المتحف، ثم تقرأ صحيفة النيويورك تايمز – فإنه يبيّن لنا في هذه الحالة أن الشخصية مثقفة. المشكلة هي أن هذه المشاهد سرعان ما تُنسى. فهي قد تكشف عن جانب من حياة الشخصية المعنية، لكنها لا تأسر المشاهد ولا تبني القوة الدافعة للقصة. وإذا أتت مشاهد كثيرة من هذا النوع في منتصف القصة أو في مرحلة متأخرة منها، فإنها تبطئ القوة الدافعة للحبكة. وتظهر الشخصية الرئيسية بصورة شخص سلبي لأن الحدث يبدو بلا حافز ولا وجهة. لذلك يجب أن تكون القاعدة: "لا تخبرهم، بل أعطهم صورة درامية!"

والحبكة تعطي صبغة درامية لسعي البطل إلى هدفه العام في القصة بالإضافة إلى أهدافه المؤقتة من خلال مواجهته للصراع – العقبات والتعقيدات – ثم تبيّن عواقب أفعاله. ويتابع المشاهدون الحدث، وهم يفهمون ما يشاهدونه ويعطون معنى للأحداث. هذه العلاقات بين المشاهد المبنية على السبب والنتيجة تنقسم إلى نوعين: البسيطة والمركّبة. والعلاقات البسيطة بين المشاهد المبنية على السبب والنتيجة ذات علاقة بالحدث المنطقي، أما العلاقات المركّبة فتعطينا رسماً أعمق للشخصيات.

العلاقات البسيطة بين المشاهد المبنية على السبب والنتيجة

تبين العلاقات البسيطة بين المشاهد المبنية على السبب والنتيجة الرابطة بين الأفعال والأحداث وترشد المشاهدين عبر معلومات القصة بحيث أنهم يفهمون تماماً ما يجري ويتذكرونه. ويمكن مشاهدة أوضح الأمثلة على هذا النوع من علاقات المشاهد في الأعمال التي تنطوي على الاستقصاء والتحقيق، مثل القصص البوليسية، وإجراءات الشرطة، وأعمال دراما المحاكم، حيث يكون لدى الشخصية الرئيسية هدف محدد. لكن كل جنس فيلمي يعتمد على هذه العلاقات بين المشاهد.

في الفصل السابق استخدمنا بداية فيلم إرن بروكوفتش لفحص كيفية تطوّر الصراع إيجابياً أو سلبياً. لكننا سنلقي نظرة أخرى على هذه المَشاهد لنرى كيفية ربطها معاً.

تُوضح المَشاهد الأولى الصعوبة التي تواجهها إرِن في العثور على عمل والحادثة التي تتعرض لها. يراها المشاهدون تقود السيارة حتى الإشارة الضوئية الحمراء، وتنتظرها إلى أن تصبح خضراء، وتنطلق، ثم تُصدَم سيارتها. جميع هذه المَشاهد مترابطة بسبب مقابلة الحصول على الوظيفة. في الحياة الواقعية من يعرف كيف تحدث حادثة سيارة إرِن بروكوفتش؟ لكن في الفيلم، تبني المَشاهد تسلسلاً للأحداث على أساس السبب والنتيجة. ولا يرينا المشهد التالي إرِن في سيارة إسعاف أو في غرفة الطوارئ في مستشفى. بدلاً من ذلك يكون قد مضى بضعة أشهر، وإرِن التي تضع مثبّتاً للعنق تقابل إد مَسري، وهو محام يؤكد لها أن الطرف المذنب سيدفع تعويضاً.

بعد ذلك نرى إرِن في المحكمة (لا يضيع صانع الفيلم وقتاً في تطوير المشهد، بل يقفز من نقطة إلى أخرى). تبدأ أسئلة إد لإرِن بداية جيدة، لكن الاستجواب من قبل محامي الدفاع يقضي عليها، وتفقد أعصابها وتخسر القضية. وتندفع خارجة وهي غاضبة وتلقي باللوم على إد. والمشهد التالي يعرّفنا على أطفالها ويعلمنا أن جليسة أطفالها ستنقل سكنها إلى مكان آخر. وإرِن ليس لديها طعام لهم، ورغم أن ما تملكه من مال قليل، إلا أنها تأخذهم إلى مطعم وتتركهم يظنون أنها ربحت القضية وأن كل الأمور ستجري على ما يرام. ثم تعود للبحث عن عمل، أي حيث بدأت في أول الفيلم. لكن مغزى هذا المقطع هو أن إرِن التقت بإد. وحين لا تتمكن من العثور على وظيفة، لا تعرف ما تفعل سوى أن تعود إلى مكتب إد للمحاماة وتتوسل إليه أن يعطيها وظيفة. وهو يلين ويوظّفها، في الدقيقة الرابعة عشرة من الفيلم.

الغرض من هذه المَشاهد الأولى هو أن إرِن تعمل الآن في مكتب إد.

وهذا يضعها على طريق العثور على الأوراق الخاصة بقضية شركة الغاز والكهرباء الباسيفيكية في ملفات مفاوضات دونا جنسن Donna Jensen العقارية، وتلك القضية هي في موقع المركز من الفيلم. تلك هي القصة. فهذه المشاهد ترسم مسيرة تقود عبر الصراع إلى هذه النتيجة، وذلك عبر علاقات بين المشاهد تقوم على السبب والنتيجة. ونحن لا نرى الشخصية تقوم ببساطة بشيء واحد ثم شيئاً آخر ثم شيئاً ثالثاً مختلفاً. فالمسيرة المنطقية لحدث الحبكة تتطور وتولّد معنى نفهمه. كثير من الكتّاب الجدد يكتبون مشاهد تظهر الشخصية الرئيسية تتعامل مع جوانب مختلفة من حياتها، شاعرين أن هذه طريقة كشف الشخصية. ومن الممكن أن تفعل ذلك دون ضرر في أوائل الفيلم، وأنت تؤسس الأمور، لكن كلما ازددت تعمقاً، يجب أن يطغى رسم الحدث والصراع، وربط المشاهد بعضها ببعض للحفاظ على انتباه الجمهور.

في فيلم البلدة الصينية (تشايناتاون)، يصوِّر الجزء الأول من الحبكة بشكل درامي غيتِس Gittes (جاك نيكلسون Jack Nicholson) وهو يتبع ملري Mulray (داريل زورلينغ Darrell Zwerling)، محاولاً اكتشاف ما إذا كان مفوض مصلحة المياه يقيم علاقة عاطفية. ومن خلال المراقبة التي يقوم غيتِس بها، يزرع صانعو الفيلم معلومات سيحتاجها المشاهدون في مرحلة لاحقة من الفيلم لاستيعاب ما يحدث. فكل مشهد يعطي تفسيراً مبدئياً حول الجفاف والمزارعين في الوادي وحوض النهر الجاف وماء المطر المتسرب إلى المحيط. ويصوِّر الحدث غيتِس وهو يتبع الرجل، محاولاً معرفة ما هو الصحيح، بينما يكتشف المشاهدون معه ما يجري.

وبعد مضي حوالي أربع عشرة دقيقة من الفيلم، نرى غيتِس وقد تبع ملري إلى الساحل، في الليل. وبينما هو يراقب من فوق صخرة يسمع صوت دمدمة. ولعدم معرفته ما هو هذا الصوت، فهو ينتقل إلى قناة تطل على البحر وعلى الفور تبلله المياه المتسربة. يشعر بالسخط ويعود إلى سيارته التي

تركها في حديقة بوينت فرمين Point Fermin ويجد إعلاناً على الزجاج الأمامي يشير إلى مبنى حكومة المدينة وإلى الجفاف. يُخرج ساعة جيب رخيصة من بين كومة في علبة القفّاز في سيارته ويضعها تحت عجلة سيارة ملري ويغادر المكان. يبدأ المشهد التالي الذي يعود بنا إلى مكتب غيلس بمنظر ساعة يد مكسورة تخبرنا إلى أي وقت بقي ملري على الشاطئ. كل من هذه المَشاهد يقود إلى الآخر لضمان أن يفهم المُشاهد ما يجري.

إذا لم يكن للمَشاهد سوى تأثير قليل أو لم يكن لها أي تأثير على ما يليها مباشرة، يضطر مشاهدوك إلى البحث عن روابط لفهم السبب في أنك تجعلهم يشاهدون ما يشاهدونه. وهذا يبطئ سرعة الفيلم. ولا توجد ضمانة بأن يفهم المُشاهدون المَشاهد كما قصدتَ لها أن تفهم. كما أنه في حالة عدم وضوح تأثير المَشاهد المتمثل في رد الفعل إلا بعد مَشاهد كثيرة لاحقة، فإن الزخم سينهار وستبدو شخصيتك الرئيسية سلبية، ما ينتج عنه فقدان المتفرجين للصبر عليها وعلى قصتك.

العلاقات المركّبة بين المَشاهد المبنية على السبب والنتيجة

في العلاقات المركّبة بين المَشاهد المبنية على السبب والنتيجة، ينصب اهتمامنا على كشف الشخصيات. ويتركز انتباهنا على كيفية تقاطع الحدث والصراع، والرغبة والمقاومة، وعلى تأثيرها في هذه الشخصيات. ولا تركّز الحبكة الجيدة فقط على السعي الفعال وراء الهدف أو على نقاط الصراع النشط ضد الخصم والشخصيات الأخرى، بل تشمل أيضاً ردود فعل الشخصيات الهامة، وخاصة الشخصية الرئيسية، على العقبات والتعقيدات والنكسات، وكذلك النجاحات التي تمر بها الشخصية الرئيسية في طريقها. فالسبب والنتيجة، الفعل ورد الفعل، هما ما يخلق المعنى ويدفع الحبكة إلى الأمام. ولأن الهدف العام للبطل لا يجد حلاً إلا في نهاية الفيلم، فإن الكاتب يصوّر تصويراً درامياً خطواته وهو يسعى لتحقيق هدفه وما يحدث نتيجة أفعاله.

ماذا يحدث حين تظهر ردود فعل شخصياتك على الحدث؟ أنت تكتشف من هي الشخصية في الحقيقة. تذكر ذلك المثل القديم الذي كانت أمك تستخدمه لتأنيبك: "تتكلم الأفعال بصوت أعلى من الكلمات." فليس المهم ما تخبرنا به الشخصيات عن أنفسها، ولا حتى الأشياء التي تعرضها علينا في حياتها اليومية. ما يهم هو كيف تتصرف شخصيتك حين تجري الأمور معاكسة لها وتواجه ضغطاً عليها. هذا هو الوقت الذي تزيح فيه القناع وتكشف الشخص الحقيقي وراءه. وهذا ما ينتظره المشاهدون.

ومرة أخرى نعود إلى إرن بروكوفتش، حيث نجدها تعمل في القضية. عند حوالي منتصف الفيلم يأتيها زوجان آخران للتحدث معها عن المشاكل الطبية. وتعود إرن إلى هنكلي للعثور على أشخاص آخرين يحتمل أن يكونوا تأثروا صحياً. تقابل ريتا وتِد دانيال Rita & Ted Daniel (كورديليا رتشاردز وويد وليامز Cordelia Richards & Wade Williams) اللذين أصيبت ابنتهما أنابل Annabelle (كريستينا مالوتا Christina Malota) بالسرطان. تجلس أنابل بين أبويها وهي في قميص نوم ورأسها معصوب، ومن المفترض أن ذلك بسبب تأثيرات العلاج الكيميائي. لكن بدلاً من أن تناقش القضية، تركّز إرن على أنابل وتجعل المحادثة خفيفة، فتمتدح الفتاة وتبتسم لها، مع أننا نرى مدى تأثر إرن من خلال عينيها. يركّز المخرج على ارتباط إرن بالفتاة. لكن في المشهد التالي، نرى إرن في سيارتها قاصدة بيتها، وعيناها تحدقان إلى الأمام، فيهما تركيز وفيهما أيضاً انزعاج بسبب التجربة التي تعرضت لها. وفي المشهد التالي الذي يجري في اليوم التالي نراها مع إد، وهي تحاول أن تقنعه بتوسيع قضية جنسن لتصبح قضية جماعية ضد شركة الغاز والكهرباء الباسيفيكية. ويرفض إد رفضاً قاطعاً. لكن التمسك بالرأي هو صفة إرن المميزة. فهي تلازمه بعناد إلى داخل المكتب، حيث يتراجع أخيراً ويعطيها موافقته على التحدث إلى أشخاص آخرين.

ما الشيء الهام جداً الذي يبيّنه هذا المقطع عن إرِن؟ يبيّن أن محنة هؤلاء الناس أثّرت فيها وأنها تريد أن تفعل شيئاً حيال ذلك. ويتيح المقطع للجمهور أن يفهم دوافعها في المشهد التالي. فبإظهار رد فعل الشخصية على الصراع، يتاح للجمهور أن يعرفها ويفهمها بشكل أفضل. كما أن المقطع يتيح له أن يشاركها في استجابتها العاطفية هذه، وأن يتوفر له الوقت كي يستوعب ما تحملته. هذه وسيلة أقوى في الكشف عن الشخصية من مجرد إدخال مشاهد لإرِن وهي تصف مدى اهتمامها بأمر هؤلاء الناس. في إحدى نسخ السيناريو السابقة، وضعت الكاتبة سوزانا غرانت Susannah Grant التي فازت بجائزة الأكاديمية (الأوسكار) مشهداً يصوّر إرِن في بيتها، غير قادرة على النوم، تتفقد أطفالها وتعبر لجورج عن كل هذه المشاعر. بدلاً من ذلك، يستخدم الفيلم رد فعل عاطفي بصري ينقل نقلاً تاماً ما نحتاج للشعور به كي نفهم المشهد التالي.

يدمج رسم الحبكة الناجح الفعل ورد الفعل، السبب والنتيجة، لبناء قوة دافعة وتعميق مشاركة المشاهدين في القصة. نستخدم الفعل لدفع حركة القصة إلى الأمام، ورد الفعل لنظهر نتائج الفعل بالنسبة للشخصيات وإعطاء فرصة للجمهور كي يشاركها شعورها. حين يصوّر ما تشعر به الشخصيات نتيجة أفعالها وكيف يحفّز ذلك أفعالاً جديدة، فإن المشاهدين يفهمون الشخصيات ويشاركونها في مشاعرها بصورة أفضل. تذكر: الحبكة هي أكثر من مخطط للأحداث، فهي ترتيب للعواطف. وحين تضع الجانب العاطفي من القصة في صيغة درامية، فإنك تضيف بعداً آخر. وتركز العلاقات المركّبة بين المشاهد المبنية على السبب والنتيجة على الحدث وتأثيره على الشخصية.

تستخدم الأفلام القوية في بنائها فعلاً واحداً يسبب رد فعل، وينتج عن هذا رد فعل آخر، وهكذا. وبغض النظر عما إذا كانت العلاقة بين هذه المشاهد بسيطة أو مركبة، فهي توجد شعوراً بالحدث المتصاعد. وهي تبقي

شخصيتك الرئيسية على مسارها الصحيح ولا تكتفي بالتنقل من مشهد إلى آخر، وتجعل انتقالاتك أقوى لأن أحد الأحداث يؤدي إلى حدث آخر.

الصراع الصاعد

يكثّف الصراع الصاعد العلاقات السببية بين المَشاهد. فبناء على رسم الحبكة على أساس السبب والنتيجة، تركّز الحبكة على تصعيد الصراع. وهي تنسّق الأحداث بين الشخصية الرئيسية والخصم أو بين الشخصية الرئيسية والعقبات الكبرى وينتج عن ذلك بناء المزيد من التوتر. وحين يستخدم الحدث الصاعد في محور الشخصية الرئيسية / الخصم، فهو يسلط الضوء على الصراع النابع من رغبات واحتياجات هاتين الشخصيتين المتعارضتين. أحدهما يتحرك حركة، والآخر يردّ. وهذا يثير رد فعل أكثر تركيزاً: هجوم يؤدي إلى هجومات مضادة تليه.

هناك مقطع في كازابلانكا يبدأ بمحاولة فيكتور لازلو Victor Laszlo إقناع ريك (همفري بوغارت) بإعطائه "رسائل المرور." وفي الطابق السفلي يبدأ الألمان بغناء "راقب نهر الراين." في رد فعل على ذلك يتجه لازلو إلى البار، حيث يواجه هذا الهجوم على قضيته بتشجيع الفرقة الموسيقية لأن تعزف النشيد الوطني الفرنسي. وبعد إشارة موافقة من ريك، تبدأ الفرقة، ويقود لازلو المواطنين الفرنسيين الآخرين في إنشاد مثير لنشيد "المارسيلز." ويقف الحاضرون على أقدامهم ينافسون الألمان، وينجحون في إغراق صوت الألمان بأصواتهم. يتداعى الألمان على كراسيهم وقد هزموا إلى أن ينتهي لازلو. ورداً على ذلك، يأمر الرائد ستراسر Strasser (كونراد فلت Conrad Velt) رينو Renault (كلود رينز Claude Raines) بإغلاق مقهى ريك. ويستمر المقطع بعد ذلك بذهاب ستراسر إلى إلسا والتهديد بموت لازلو.

هذا مثال قوي جداً على الصراع الصاعد. فهو تحرك وتحرك مضاد،

هجوم وهجوم مضاد، يرفع مقدار المجازفة بالنسبة للشخصيات، وهو يحدث في الأساس في مشهدين، ضربة تلو ضربة. لكن ليس من الضروري أن تأتي المشاهد التي تبني الصراع المتصاعد متتالية أحدها بعد الآخر مباشرة بحيث يأتي رد فعل إحدى الشخصيات على شخصية أخرى على الفور. بدلاً من ذلك، نرى في كثير من الأحيان الصراع وهو يدور على مدى مقطع من المشاهدأوسع. هذه هي مشاهد أزمة بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية التي تظهر هذه الشخصية فيها وهي تتعامل مع تهديد أو عائق أو مشكلة. وبعد ذلك يمكنك أن تصوّر تأثير هذا الحدث قبل الانتقال إلى شخصيات أخرى وردود فعلها.

في نقطة منتصف فيلم الفكان ينجو ابن رئيس الشرطة برودي بأعجوبة من سمكة القرش في البركة لكن يُقتل شخص يقود قارباً. ويرغم برودي رئيس البلدية على توظيف كوينت Quint (روبرت شو Robert Shaw) لاصطياد السمكة. هذا هو رد فعلهم على هجمات سمكة القرش أو تحركهم المضاد. يركب برودي وهوبر وكوينت قارباً وينطلقون. ثم يضعون طعماً وينتظرون. تصل سمكة القرش، فتبتلع الطعم وتقطع حبل الصنارة. وهذا يعيدهم إلى محاولة إغراء السمكة ويلقون بالطعم إلى داخل الماء وينتظرون. أخيراً تطفو السمكة على السطح ("أعتقد أننا بحاجة إلى قارب أكبر") وتبدأ المعركة. يصيبون السمكة برماح تغرس ثلاثة حبال في جسدها، ومع ذلك فهي تفلت منهم. في ذلك المساء، وهم يقارنون "قصص الحرب،" يكشف كوينت قصة من ماضيه على ظهر الباخرة الأمريكية إنديانابوليس، ما يوفر لنا المزيد من التفسير المبدئي ويطلعنا على قصة عظيمة. وحين ينتهي تهاجم سمكة القرش القارب مرة أخرى وتعطّله. ونرى الرجال في الصباح التالي يحاولون إصلاح القارب والدخول إلى الماء، لكن بدلاً من ذلك يدخل الماء في قاربهم.

ولزيادة التوتر، فإن تنسيق المشاهد التي تبني الصراع المتصاعد يحدث بوتيرة أكبر في النصف الثاني من السيناريو أو الفيلم. فهنا تزداد الهجمات والهجمات المعاكسة وتتخذ طابعاً أكثر جدية وأكثر تهديداً للبطل. ومع تصاعد هذه المواجهات، فإنها تقود مباشرة إلى الأزمة الأخيرة والذروة الرئيسية. وإذا تماسكت الشخصية الرئيسية والخصم وتساويا بإمكاناتهما مع تفوق قوة الخصم قليلاً، ينتج عن ذلك توتر حقيقي.

وإذا لم يكن في قصتك خصم تضعه في مواجهة شخصيتك الرئيسية، فلا بد للعقبات التي تقف بينها وبين أهدافها أن تشتد وتهدد بخطر أكبر لمنع نجاح تلك الشخصية في النصف الثاني من الفيلم. ففي أفلام مثل جيري مغواير وحسناء أمريكية يتضاعف الصراع، حتى حين لا يأتي من مصدر محدد. في جيري مغواير، بدءاً من منتصف الفيلم، لا يوجد سوى عميل واحد لجيري. ورغم أنه ودوروثي Dorothy يبدأان بالخروج معاً، فإن رود Rod لا يتلقى عرضه. ثم تنتقل دوروثي إلى وظيفة أخرى في سان دييغو. وهذا يدفع جيري لأن يطلب منها الزواج منه. لكن عند انتهاء حفل الزفاف يدرك كلاهما أن ذلك كان خطأً. وفي الفصل الثالث، تفهم دوروثي مشكلات جيري والتزامه وعلاقاته العاطفية، وتنفصل عنه. وفي مباراة رود الكبرى، يظهر بوب شوغر ويحاول سرقة رود من جيري. ثم يتلقى رود ضربة في الملعب تفقده وعيه، ويتولد شك حول احتمال أن ينهض من جديد على الإطلاق. ويبدو كأن من المحتمل أن يفقد جيري كل شيء.

وفي حسناء أمريكية لستر هو الشخصية الرئيسية الأولى وكارولين هي الخصم، ولكن كلاً من الشخصيتين المساعدتين – جين وريكي – لديه رغباته وصراعاته أيضاً. وخطوط الحدث هذه منسقة حول خط لستر المستمر. ويبين

الفصلان الأول والثاني الصراع المتصاعد بين لستر وكارولين، بالإضافة إلى تطوير مشكلات ريكي مع والده العقيد فيتس Fitts (كريس كوبر Chris Cooper)، وتحرر جين من علاقاتها مع أنجيلا. يعاني زواج لستر وكارولين من المشكلات منذ البداية، ولا يجد أحدهما ما يربطه بالآخر. ويبدأ هو عدم الاهتمام بما تفكر به، وتكون ضربتها المقابلة هي بدء علاقة مع بَدي Buddy (بيتر غالغر Peter Gallagher). في الفصل الثالث، يكون لستر قد توقف عن الصراع مع كارولين. لكن جين وأنجيلا تتقاتلان، ويكون العقيد فيتس قد طرد ريكي من المنزل، وبَدي أنهى علاقته مع كارولين، ما يجعلها تثور غضباً.

وفيما يلي تجزئة لحبكة فيلمي الفكان وحسناء أمريكية، وهما فيلمان يمكن تمييز الصراع المتصاعد فيهما بسهولة. وتتضح أشياء عديدة من هذا التقسيم. ويمكنك أن ترى في العمود الأول على اليمين ما تقدمه المَشاهد من أحداث : تفسير أولي ، تطورات ، خطط ، الخ . (لتعريف أوسع لهذه المصطلحات، راجع الفصل التالي.) ويذكر العمود التالي زمن حدوث الحدث في الفيلم. ويعطي العمود الثالث وصفاً موجزاً للحدث. ويتضمن العمود الرابع ملاحظات إضافية. أما العمود الأخير فيبين ما إذا كان الناتج إيجابياً أو سلبياً أو محايداً (ويرمز إلى المحايد برمز الصفر: ٠). وإذا نظرت إلى الجزء الثاني من كل من الجدولين، ستجد مَشاهد أزمة متوالية تنسق الصراع المتصاعد في هجمات وهجمات مضادة بين الرجال وسمكة القرش في الفكان وبين جميع الشخصيات في حسناء أمريكية. كما أنك ستلاحظ وجود حالات فشل وانتكاس بالنسبة للشخصية الرئيسية أكثر من حالات النجاح.

الفكان: تجزئة الحبكة – الصراع المتصاعد

الحبكة / تعريف	الزمن	الحدث	ملاحظات	النتيجة
الفصل الأول التفسير المبدئي الرئيسي	٠٠:٢٦:	مرح في حفلة على الشاطئ	أشخاص جامعيون سعداء	+
المشكلة	٠٣:٠٠:	المرح يصبح مميتاً ظهور رئيس الشرطة	الهجوم الأول دعوة إلى التصرف	–
التفسير المبدئي الرئيسي	٠٤:٢٠:	برودي (رئيس الشرطة) وعائلته؛ يطلع برودي على المشكلة		– / +
تطور	٠٥:٤٥:	يمضي برودي ليقوم بالتحقيق	حركة	٠
تفسير مبدئي	٠٦:٣٥:	يسمع القصة من بعض الشبان		٠
تطور	٠٧:٠٥:	اكتشاف جثة؛ هجوم سمكة القرش		–
تفسير مبدئي	٠٧:١١:	هجوم سمكة القرش	برودي يرد بالعمل	+
خطة جديدة	٠٨:٤٠:	لافتات تقول 'الشاطئ مغلق'		+
مشكلة / أزمة	١٠:٠٠:	يعلم برودي باختبار قوارب الصبيان من الكشافة	يتصرف لكي يصرفهم	– / +
عقبة / انعكاس	١٠:٣٠:	يوقف رئيس البلدية إغلاق الشاطئ	'حادثة قارب'	–
تطوّر	١٢:٣٨:	يتوجه الناس إلى الشاطئ	إثارة	٠
مشكلة / هجوم	١٦:١٥:	يُقتل طفل؛ تشعر أمه بالخسارة	هجوم	–
خطة جديدة تفسير مبدئي	١٧:١٥:	تُعرَض جائزة في اجتماع؛ يدخل كوينت؛ تفسير حول سمكة القرش	رد فعل – فعل	٠ / +

هجوم مضاد	٢١:٣٠:	الشاطئ مغلق؛ الصيادون ينطلقون	صراع متصاعد	٠
تفسير	٢١:٣٨:	يجري برودي بحثاً في كتاب عن سمك القرش	تزايد في التوتر	-
صراع	٢٢:١٠: - ٢٣:٢٦:	تقاطع متكرر من برودي إلى الصيادين إلى سمكة القرش	صراع متصاعد	+ / ٠
هجوم	٢٢:٣٤:	رجل سكران على سطح قارب		-
هجوم مضاد	٢٥:٠٨:	تبتلع سمكة القرش الطعم وتكاد أن تقتل الرجل		+
نتيجة صراع / تطوّر	٢٦:٤٣: ٢٧:٠٠:	نجاة في آخر لحظة برودي يحاول التعامل مع الصيادين	وصول مات هوبر، الخبير بسمك القرش	+ / -
تطوّر	٣٠:٠٠:	في المشرحة يقول هوبر: "هذه ليست حادثة قارب"	يؤكد صحة رد فعل برودي المبدئي	+
ذروة	٣١:٤٦:	يتم اصطياد سمكة القرش؛ يقول هوبر إنها ليست السمكة الصحيحة	تبدو المشكلة وقد حُلّت	+ / -
تطور	٣٥:٠٥:	السيدة كينتر تصفع برودي		-
<u>ذروة الفصل الأول</u>	٣٦:٥٠:	يتقبل برودي المسؤولية	يشعر برودي بالذنب بسبب إخفاقه	-
الفصل الثاني استجابة / خطة جديدة	٣٦:٥٦:	برودي يشعر بالألم؛ يبدأ هوبر بالتحرك		+ / -
حدث	٤٢:٢٦:	قطع إلى السمكة وقد فتح بطنها؛ لا يوجد صبي	برودي مضطر لإغلاق الشاطئ	٠
حدث / تفسير	٤٤:١٨:	تقصي موضع التغذية	يتوقع هجوم سمكة القرش	-

المرحلة	الوقت	الحدث		
اكتشاف	:٤٦:٣٥ - :٤٩:٠٠	العثور على قارب البستاني وجثته وسن من أسنان سمكة القرش	خسارة الدليل	-
عقبة	:٤٩:٢٠	أغلقوا الشاطئ؛ يرفض رئيس البلدية		-
تطوّر	:٥٢:٢٨	تفتح الشواطئ؛ يصل السياح؛ وسائل الإعلام؛ رئيس البلدية؛ الناس	برودي وهوبر يقومان بدورية	--
صراع متصاعد	:٥٥:٥٥	الناس على الشاطئ؛ برودي يرسل ابنه إلى البركة	تزايد في التوتر	-
أزمة	:٥٨:٠٩	مشاهدة حرشفة سمكة قرش؛ عدم القدرة على إطلاق النار	صراع	-
انعكاس	:٥٩:٥٤	أطفال!		+ / -
انعكاس	١:٠٠:٢٦	سمكة القرش في البركة؛ يُقتل رجل؛ يصاب ابن برودي بالأذى	هجوم	-
نقطة المنتصف	١:٠٣:٣٠	يجبر برودي رئيس البلدية على توظيف كوينت	يتغلب على العقبات	+
استعدادات	١:٠٥:١٠	يستعد كوينت		+
فعل	١:١١:٠٠	ينطلقون		٠
فعل / تحرك	١:١١:٤٠	يضعون طعماً لسمكة القرش؛ ينتظرون	انتظار	٠
تحرك مضاد	١:١٣:١٨	تلتهم سمكة القرش الطعم؛ حبل الصنارة ينكسر	هجوم مضاد	+ / -
خطط / تفسير	١:١٨:٣٠	اتخاذ قرار حول المكان الذي سيتجهون إليه، الخ.		
عقبة / هجوم	١:١٩:٠٠	"سنحتاج إلى قارب أكبر!"	مواجهة؛ يتمكنون من الهرب	-
تفسير	١:٢٥:٢٥	الباخرة الأمريكية إنديانا بوليس	هدوء قبل العاصفة	+ / -

هجوم / ذروة	١:٣٣:٠٥	تهجم السمكة؛ يتعطل القارب	عجز؛ تعقيد	-
ذروة الفصل الثاني			عواقب	
الفصل الثالث خطط / عقبة	١:٣٥:٢٠	إصلاح القارب؛ هجوم سمكة القرش	ينجون من الهجوم	+ / -
تعقيد	١:٣٧:٣٠	يدمر كوينت جهاز الراديو	جنون كوينت	-
هجوم	١:٤٠:٠٠	تطاردهم سمكة القرش؛ تدفع القارب	تجبرهم على الهرب	-
تراجع / ازمة	١:٤٧:٠٠	التوجه إلى الشاطئ؛ يتعطل المحرك	تعقيد	-
تبدأ ذروة الفصل الثالث				
عقبة / أزمة	١:٤٧:٥٠	يبدأ القارب بالغرق؛ تظهر سترات النجاة	مواجهة المصير	-
الخطة الجديدة	١:٤٩:١٥	يتذكر هوبر القفص تحت الماء	أمل جديد	+
مواجهة	١:٥١:٤٥	ينزل هوبر إلى الأسفل؛ تدمّر سمكة القرش القفص	صراع متصاعد؛ هجمات وهجمات مضادة	-
هجمات	١:٥٦:٤٠	تهاجم السمكة، ويغرق القارب؛ يموت كوينت	صراع متصاعد	-
هجمات مضادة	١:٥٧:٠٠	القارب وهو يغرق؛ يسدد برودي طلقة جيدة	صراع متصاعد	+
ذرة الفصل الثالث		تنفجر سمكة القرش	النجاح	+
الحل	١:٥٩:٠٠	يصعد هوبر إلى السطح؛ يسبح برودي وهوبر إلى الشاطئ		+

<u>حسناء أمريكية</u>: تجزئة الحبكة – الصراع المتصاعد

الحبكة / تعريف	الزمن	الحدث	ملاحظات	النتيجة
الفصل الأول المشكلة	٠٠:٣٠:	جون على شريط مع ريكي	'أريد أباً يكون مثلاً يحتذى!'	–
المشكلة	٠١:٠٠:	نهاية الشريط	'أتريدينني أن أقتله؟'	–
التفسير المبدئي الرئيسي مع تلميح للمستقبل	٠١:١٥:	صوت لستر المرافق يقدّم القصة	'سأموت خلال سنة ... لكن الأوان لا يفوت أبداً...'	–
تفسير مبدئي	٠٢:١٥:	تقديم كارولين	'كنا سعيدين.'	–
تفسير مبدئي	٠٣:١٦:	تقديم جون	تعتقد أنها خاسرة	–
تفسير مبدئي / صراع	٠٥:٠٠:	عمل لستر في خطر	يريدون منه تبرير عمله	–
تفسير مبدئي	٠٦:١٥:	الجاران اللوطيان الجديدان	اثنان سعيدان	+
أزمة / هجوم	٠٧:٠٥:	على مائدة العشاء؛ يحاول لستر أن يتحدث مع جون؛ لا يمكنه مواجهة زوجته	العائلة التعيسة؛ لا أحد ينسجم مع الآخر	–
تفسير	٠٩:١٢:	تقديم ريكي وآلته التصويرية	يراقب ريكي لستر وجون	–
تفسير / عقبة	١٠:٢٠:	عمل كارولين العقاري	كره كارولين لذاتها	–
خطة جديدة	١٢:٥٦:	يأتي الوالدان لمشاهدة جون تلعب كرة السلة	نسخة كارولين من قيَم 'العائلة' المريبة	+ / –
حالة محرِّضة	١٥:٥٦:	يرى لستر أنجيلا	يبدأ شطح الخيال	–

نتيجة	١٩:٠٣:	"استيقظت من سبات"	"مذهلا"	
تفسير	٢٠:٠٠:	تأسيس حلم أنجيلا	أنجيلا واثقة من نفسها	+
تطوّر	٢١:١٦:	ريكي يصوّر جين بآلة تصوير فيديو	يعجبها ذلك رغم أنها تقول العكس	+
قرار / فعل	٢٢:٢٠:	لستر يحصل خلسة على رقم أنجيلا ويخابرها أثناء وجود جين في الحمام	ازدياد في التوتر	−
تطوّر جديد	٢٢:٣٤:	تقديم عائلة ريكي	قابلوا العقيد فيتس: تأسيس موقفه النافر من اللوطيين	−
تعقيد	٢٨:١٠:	تُقابل جين ريكي في المدرسة	لا تعرف كيف تفسرّ شخصيته	−
تطوّر / صراع	٣٠:٣٠:	مأدبة كارولين العقارية	لا يريد لستر الذهاب	−
تطوّر	٣٢:٣٠:	يقابل لستر ريكي		٠
تعقيد	٣٣:٠٠:	تضرب كارولين موعداً للغداء	كارولين تُفتش بيدي	+
تطوّر	٣٣:٤٥:	يجعل ريكي لستر في حالة إثارة شديدة	يتوقف ريكي: بطل لستر الجديد	+
تحرّك	٣٥:٤٥:	يصل لستر وكارولين إلى بيتهما	تعبث أنجيلا مع لستر	+ / −
تعقيد	٣٧:٤٧:	لستر يسمع بالصدفة أنجيلا وهي تقول إنها ستمارس الجنس معه	يشعر لستر بالسعادة	+
صراع	٣٧:٣٠:[1]	تشاهد جين رسالة ريكي المالية	تعلم جين أنه كان في إصلاحية	٠

(١) الأرجح أن هناك خطأ في التوقيت في الأصل، وقد يكون المقصود ٣٨:٣٠. (المترجم)

ذروة الفصل الأول – الخطة	:٣٩:٤٠	يبدأ لستر بحساب الوضع	سيطارد أنجيلا	+ / -
الفصل الثاني هجوم	:٤١:١٥	يريد فينس عينة من بول ريكي	ريكي وقد أقفل عليه	-
تعقيد	:٤٢:٣٠	يحلم لستر بأنجيلا		
هجوم / هجوم مضاد	:٤٤:٤٩	تضبطه كارولين وهو يمارس العادة السرية	يجابه لستر القتال وينتصر	+
تطوّر	:٤٧:٤٥	يأتي لستر إلى ريكي للحصول على مخدرات		+
صراع	:٥٠:٠٠	تكتشف كارولين لستر والمخدرات	لا يهتم لستر	+
عقبة / أزمة / هجوم	:٥١:٢٠	عمل لستر في خطر؛ يستقيل ويبتز رئيسه	يرد لستر الهجوم وينتصر: "مجرد رجل عادي..."	+
خطة جديدة	:٥٣:٠٠	تقابل كارولين بَدي لتناول الغداء	تعلم أن زوجة بدي هجرته	+ / -
تطوّر	:٥٤:٢٠	يصوّر ريكي ومعه جين طيراً ميتاً	ريكي وجين ينسجمان	+
نتيجة / هجوم	:٥٥:٢٥	تمارس كارولين الجنس مع بدي	تهاجم زواجها	-
قرار منتصف الفيلم				
خطة جديدة	:٥٦:٥٠	لستر في سينما السيارات؛ يقدّم طلب عمل	يحاول لستر استعادة الشباب؛ يريد أن يتغير	+
تلميح إلى صراع مستقبلي	:٥٧:٤٠	يصطحب بدي كارولين إلى مرمى التدريب على إطلاق النار	تلميح إلى جريمة القتل المذكورة في بداية الفيلم	-

تطوّر	:٥٨:٣٥	جين وريكي في طريقهما إلى المنزل	يحدث ترابط بينهما	+
تلميح إلى صراع مستقبلي	١:٠٠:٠٠	يطلع ريكي جين على مقتنيات أبيه النازية الشخصية ومجموعته من المسدسات	يؤسس لرابطة أخرى محتملة بالموت	-
تلميح إلى موضوع مستقبلي	١:٠٢:٠٠	يطلع ريكي جين على شريط فيديو يصوّر حقيبة؛ يقبّلها		
هجوم / هجوم معاكس	١:٠٥:٥٠	تجعل كارولين لستر يخبر جين أنه فقد عمله	يتولى لستر الأمور	+
هجوم / هجوم معاكس	١:٠٧:٣٠	تحاول كارولين استخدام جين ضد لستر، لكن جين لا تتجاوب		-
عاقبة	١:٠٩:٠٠	تشاهد جين ريكي وهو يصوّرها	تكشف جين نفسها له	
هجوم	١:١٠:٠٠	يهاجم فيتس ريكي لأنه أطلع جين على أشيائه	رسم أوسع لشخصية فيتس	-
تلميح إلى المستقبل	١:١٣:٢٥	تستمتع كارولين بمرمى التدريب على إطلاق النار		+
تعقيد	١:١٤:٤٥	تشاهد كارولين سيارة لستر		-
رغبة / عقبة	١:١٥:٥٦	يحاول لستر الاتصال بكارولين	يكادان أن يتواصلا؛ تطرق لموضوع الرأسمالية	- / +
تعبير	١:١٨:٣٠	تدير جين آلة التصوير باتجاه ريكي؛ هو لا يكره والده	جين لا تعني تهديدها الأصلي	+
تلميح إلى صراع مستقبلي	١:٢٣:٢٦	صوت مرافق: يبيّن لستر أن هذا هو اليوم الذي سيموت فيه		-

مواجهة	١:٢٤:٢٢	يظهر أن أنجيلا ستمضي الليل عندهم؛ تواجه جين لستر حول أفعاله	يرد لستر الهجوم	-
تطوّر	١:٢٥:٢٠	يراقب فيتس لستر وريكي	شكوك فيتس	-
تعقيد	١:٢٦:٠٠	يعثر فيتس على فيديو لستر	يثير شكوكه	-
ذروة الفصل الثاني – أزمة	١:٢٧:٠٠	تتوقف كارولين وهي في سيارتها عند مطعم سمايلي ومعها بَدي	يكتشف لستر علاقتهما؛ نهاية الزواج؛ أصبح حراً	+
الفصل الثالث عاقبة	١:٢٨:٢٣	ينهي بَدي علاقته مع كارولين	كارولين مكتئبة	-
تعقيد	١:٢٩:٣٠	يفكر لستر بالوضع؛ يحتاج إلى مخدرات	يخابر لستر ريكي	٠
هجوم	١:٣٠:٣٠	تضغط أنجيلا على جين من أجل ريكي	لا تريد جين أن تخبرها	-
تعقيد	١:٣١:١٠	يرى فيتس ريكي وهو يبيع المخدرات للستر	يسيء فيتس فهم المعنى	-
هجوم / هجوم مضاد	١:٣٢:٣٥	تبدي أنجيلا اهتماماً جنسياً بلستر؛ يتجاوب معها	تشعر أنجيلا بالخوف؛ يحار لستر بسبب رد فعلها	٠
هجوم / هجوم مضاد	١:٣٣:٢٥	يقبض فيتس على ريكي بسبب لستر	يقاتل ريكي رداً على الهجوم	-
نتيجة	١:٣٤:١٥	يودّع ريكي أمه		-
خطة جديدة	١:٣٦:٢٥	تستمع كارولين إلى أشرطة مثيرة في سيارتها	'أرفض أن أكون ضحية'	+
هجوم	١:٣٧:٠٠	تتجادل جين وأنجيلا حول ريكي ولستر؛ يطرد ريكي أنجيلا	توتر متصاعد: 'أرجوك لا تمارسي الجنس مع أبي.'	-/+

عاقبة	١:٣٨:٢٠	تبكي أنجيلا على الدرج		
تعقيد	١:٣٨:٤٥	يأتي فينس إلى لستر	يرفض لستر بلطف التعامل معه	-
تلميح إلى صراع مستقبلي	١:٤١:٣٠	تكتشف كارولين عن مسدس في السيارة	تلوم لستر	-
اكتشاف	١:٤٢:٢٠	يكتشف لستر أنجيلا	يبدأ الإغواء	-
تلميح إلى صراع مستقبلي	١:٤٢:٥٥	كارولين في طريقها إلى البيت	هل ستكتشف لستر؟	-
صراع متصاعد	١:٤٣:٠٠	لستر يريد أنجيلا	يقتربان أكثر أحدهما من الآخر	- / +
تفسير	١:٤٣:٤٠	يخطط ريكي وجين للهرب	مواقف الأبوين المختلفة	٠
أزمة	١:٤٥:٤٥	توضح أنجيلا أن هذه أول مرة لها	تبرز إنسانية لستر	-
أزمة	١:٤٨:٤٠	كارولين توقف السيارة		
نتيجة	:٤٨:١٨ ١[1]	يسأل لستر أنجيلا عن جين	يعلم أنها عاشقة؛ يشعر بالسعادة	+
<u>ذروة الفصل الثالث – أزمة</u>				
هجوم	١:٥١:٣٥	بينما ينظر لستر إلى صورة من فترة أكثر سعادة يُقتَل		- / +
قرار	١:٥٢:٠٠	تكتشف جين وريكي الجثة		٠ / +
كشف	١:٥٤:١٢	فينس وأحد مسدساته مفقود من حافظته		+
حل الموضوع	١:٥٥:٠٠	شريط فيديو ريكي الذي يصوّر الحقيبة	صوت مرافق لكل الجمال في العالم	+

(١) هنا يبدو أن هناك خطأ في الزمن وقد يكون المقصود ١:٤٩:١٨. (المترجم)

في أفلام الحركة مثل الفكان والرجل العنكبوت والمستعصي من السهل مشاهدة المشاهد وهي تتجمّع لتبني الصراع المتصاعد. فالشخصيات في مشاهد محددة تقوم بتحركات وتحركات مضادة لتحقيق أهدافها. ونرى تحركات واضحة عل كل جانب مع محاولة الشخصيات السيطرة على الوضع والوصول إلى غاياتها. لكن رسم حبكة لصراع الصاعد هو جزء من كل فيلم عظيم، حيث الصعوبات التي تواجهها الشخصية الرئيسية تزداد في حدتها وخطرها مع تقدّم الفيلم. وبغض النظر عما إذا كان فيلمك هو المصفوفة أو حسناء أمريكية أو المتطفلون على حفلات الزفاف، لا بد أن يزداد الخطر الذي يتهدد الشخصيات لكي يبقى المتفرجون معك ولا يفتر اهتمامهم. انظر إلى فيلم حسناء أمريكية وسترى أن الصراع موجود دائماً. من بعد نقطة المنتصف تماماً، حين يترك لستر عمله وحتى النهاية نرى الصراع المتصاعد وهو يُبنى مع كل الشخصيات في خطط قصصها المنفصلة والمتصلة. وفي المتطفلون على حفلات الزفاف يطارد تراب Trap (ديفيد كونراد David Conrad) جون (أوين ويلسون Owen Wilson) بمجرد أن يرى اهتمام كلير Claire (ريتشل مكأدامز Rachel McAdams) به، ويستمر بناء الصراع المتصاعد في هذا الاتجاه والاتجاه المعاكس منذ تلك اللحظة.

التلميح للصراع القادم

في النصف الثاني من فيلم الفكان، ينتهي اليوم الأول الذي يقضيه الرجال فوق الماء مع قيامهم بالشرب في أسفل قارب كوينت، المسمى الأوكرا The *Ocra*، وهم يروون بعضهم لبعض 'حكايات عن الحرب.' وحين تغرب الشمس، يرى المشاهدون برميلاً أصفر وحيداً يشق سطح الماء على مسافة ليست بعيدة عن القارب. وهو يقول إن سمكة القرش على مقربة.

ويعني التلميح للمستقبل، إذا بسّطنا المعنى، الإشارة أو الإيحاء المسبق بأن شيئاً معيناً سيحدث. والتلميح بصراع مستقبلي يعني بالتحديد أنك تجعل

مشاهديك يتوقعون صعوبات قادمة. وأنت تنبههم لاقتراب شيء غير سار، قد ينطوي على خطر. هم يعلمون أنه آت، ويشعرون باقترابه، لكن ما يجهلونه فقط هو متى سيظهر هذا الشيء، وبالتالي فهذا التلميح يبني التوتر.

وأفلام الرعب تلمح إلى قدوم الصراع بشكل مستمر. هل تتذكر فيلم إشارات؟ انظر فقط إلى كمية الترقّب والقلق التي يعتصرها م. نايت شيامَلان M. Night Shyamalan من مشاهديه في النصف الأول من الفيلم. من ترقيب دوائر الذرة إلى نباح كلب عائلة هِس the Hesses نباحاً بلا تحكّم بسبب وجود شيء مخبأ في الذرة، تتعاظم الإثارة وعدم اليقين لدى المشاهدين وهم يتوقعون المشكلات في مستقبل الشخصيات.

وتتضمن الأفلام موسيقى ومؤثرات صوتية للمساعدة في بناء الترقّب والتنبؤ بأحداث مشؤومة. ولكن في السيناريو عليك أن توجد التوتر على الصفحة. وإليك بعض الأفكار التي يمكنك تأملها.

الشخصيات المتصلّبة

نقطة البداية هي إبداع شخصيات قوية متصلّبة حبيسة أوضاعها مجبرة على التفاعل والتصارع إحداها مع الأخرى إلى أن تصل المشكلة إلى تسوية وتُحلّ بطريقة من الطرق. انظر إلى شخصيات فيلم البيانو. الشخصية الرئيسية – آدا Ada (هولي هنتر Holly Hunter) شديدة التصميم وصعبة وتعيسة، وهي ترفض أن تتكلم وتعيش بشكل أساسي من خلال البيانو الذي تمتلكه. وستيوارت Stewart (سام نيل Sam Neil)، الرجل الذي زوّجها والدها له ليتخلص منها، وحيد وحذر. وهو يريد أسرة جاهزة، لذلك يقبل آدا وابنتها فلورا Flora (آنا باكين Anna Paquin)، ولكن من الممكن للمشاهدين أن يروا حين يستقبل العائلة أنه لا يمتلك كثيرا من التعاطف مع ظروف آدا. ونحن نعلم من بداية الفيلم – منذ أن تسافر آدا بحراً من سكوتلندا إلى نيوزيلندا،

زوجة لرجل لم تقابله من قبل قط – أن لا شيء من هذه المعطيات يبشر بالخير. ولكن في اللحظة التي يترك فيها ستيوارت البيانو على الشاطئ، نعرف أن هذا يعني الحرب.

أو فكّر في رجل المطر. تشارلي Charlie (توم كروز Tom Cruise) غاضب وقليل الصبر ومستميت للحصول على مال وعلى أجوبة أيضاً. ولا يستطيع ريموند Raymond (دستن هوفمان) فهم محنة أخيه أو مساعدته، فهو بحاجة إلى رعاية وصبر. هذان الشخصان المتناقضان ملتصقان أحدهما بالآخر بسبب خطة تشارلي نصف الطازجة الهادفة لأن يبرهن قدرته على رعاية ريموند، وبذلك يضع يديه على أملاك أبيه. ونحن نقلق بشأن سعادة ريموند ونعرف أن خطط تشارلي ستثبت أنها كارثية.

وفي فيلم أنا ♥ هكابيز، يخوض ألبرت Albert صراعاً مع براند ستاند Brand Stand، وهما شخصان لا يمكن أن يكونا أكثر تعارضاً مما هما. ألبرت شخص عصابي مهووس بذاته ولا يشعر بالأمان، وإن كان حسن النية. وبراد واثق بنفسه وناجح وهادئ (في البداية على الأقل). وعلى الرغم من أن المفترض أن يكونا في الفريق نفسه، فأنت تعرف أن من المحتم أن هذين الشخصين سيصطدمان .

أطلع المشاهدين على المشكلات القادمة

ومن الطرق الأخرى للتلميح إلى الصراع المستقبلي إطلاع مشاهديك بالتحديد على العقبات والمشكلات القادمة التي سيواجهها بطلك. وهذا سيكتسب قوة خاصة حين يعرف المشاهدون بأمر هذه العقبات قبل أن تعرف الشخصية الرئيسية شيئاً عنها. فكّر بفيلم سيد الخواتم: البرجان. فالمشاهدون يعرفون رواية غولّم Gollum الشخصية حول ما حدث له منذ عثر على الخاتم. وهم يعرفون بأمر صراع غولم حول مساعدة فرودو Frodo أو خيانته

وخوفه من المخلوق الصغير[1]، كما أنهم يرون وضع فرودو يتدهور بسبب امتلاكه الخاتم. وهذا يزيد من قلقنا على فرودو. ثم بالطبع هناك القطع المستمر الذي ينقل المشاهدين إلى مودور Modor، وتصوير تشكيل جيش أورك هاي Uruk Hai. ما هو الغرض من هذه المشاهد سوى إظهار العوائق الساحقة في وجه عصبة الأبطال الصغيرة؟

وحتى التنبؤ المباشر بالمستقبل ينجح. فمن بداية فيلم حسناء أمريكية يخبرنا صوت لستر المرافق أنه سيموت. ونعلم أن موته سيكون في مستقبل القصة، وهذا يؤسس التوتر الذي يتكثّف ونحن نسير قدماً عبر الحدث. وحين يُذكر موته مرة أخرى في السرد الروائي، قرب نهاية الفصل الثاني، يزيد تصاعد التوتر.

يطرح الكتّاب الجيدون هذه المخاوف لكي يقلق المشاهدون حول سعادة الشخصية وعافيتها. وأحياناً يكون التلميح إلى المستقبل عنصراً موضوعاً في مشهد يركّز أيضاً على تسجيل نقاط معينة في الحبكة. لكن يمكن أن يكون التلميح إلى الصراع المستقبلي هو أهم عنصر في مفصل معين من الحبكة، ويخصص له مشهد كامل.

الأدوات المساعدة الخطرة

الأدوات المساعدة الخطرة هي طريقة أخرى في التلميح إلى صراع قادم. وأعيد صياغة ما قاله الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيكوف Anton Chekhov من أنك إذا أدخلت في قصتك مسدساً فلا بد أن تستعمل هذا المسدس. فحين إظهار شيء خطر، يتذكره المشاهدون آلياً ويتوقعون استخدامه. في حسناء أمريكية نسمع جين تطلب من ريكي أن يقتل أباها ولستر يقول إنه سيكون بعد سنة في عداد الأموات، ونرى كارولين تتعلم كيف تطلق النار من مسدس وهي مع بَدي، ونذهب إلى منزل ريكي ونرى

(١) The Hobbit مخلوق صغير يشبه الإنسان من نسج خيال تولكين. (المترجم)

مجموعة المسدسات والأشياء التذكارية النازية الخاصة بأبيه. كم يحتاج المشاهدون أكثر من هذا التلميح بأن شيئاً مخيفاً يلوح في الأفق؟

بالإضافة إلى الأدوات المساعدة الخطرة كالأسلحة النارية والسكاكين والمناشير الكهربائية، فإن عرض أشياء بصرية كريهة يزيد من رفع مستوى التوتر. في فيلم سبع٧ــة، أثناء فحص سومرست مشهد الجريمة الأولى، يظهر الدم في بقع تلطّخ أحد جدران المطبخ في الخلفية. وبعد ذلك، مع كل مشهد شنيع من مشاهد الجريمة، يزداد توقع المشاهدين للرعب.

ردود فعل مخيفة

كذلك الأفعال والظروف التي تحرّض ردود فعل أليمة أو خائفة من قبل الشخصيات تزيد من التوتر. في فيلم كازابلانكا لا يريد سام Sam أن يعزف الأغنية من أجل إلسا، وتخبرنا ردود فعله أنه خائف من ذلك. وفي كل مرة يُذكَر فيها مودور في سيد الخواتم: البرجان فإن مستوى الضغط لدى الشخصيات يرتفع، ويرتفع لدى المشاهدين أيضاً. وبين الحين والآخر يُستعمَل السرد لتأسيس جو عام يهيئ للصراع الذي سيأتي. في فيلم حسناء أمريكية يقول لستر إنه سيموت خلال عام. وفي الفتاة الطيبة، تكشف جوستين Justine (جنيفر أنيسون Jennifer Anison) عبر صوتها المرافق أنها تشعر وكأنها من ضمن السجناء الذين ينتظرون حكم الإعدام.

في أكثر الأحيان يكون استخدام التلميح إلى المستقبل في النصف الأول من الفيلم، مرافقاً لرسم الحبكة على أساس السبب والنتيجة، ونحن لا نزال نحضّر النصف الثاني حيث يطغى الصراع المتصاعد. لكنه أداة قيمة يمكنها أن ترد في أي مكان في الحبكة لتساعد على تحضير المشاهدين للصراع القادم. ولا يمكن أن ننسى ميلفن أودال Melvin Udall (جاك نيكلسون) في فيلم أفضل ما يمكن الوصول إليه وهو يمشي على الرصيف دون أن يدوس فوق الشقوق. هذا ما يجب أن تبحث عنه في مشاهدك.

الفصل الخامس

أدوات رسم الحبكة

في الدراما يمثل الحدث كلا الشكل والمحتوى. والحدث والصراع ليسا فقط طريقة حكاية القصة، بل هما ينقلان معناها أيضاً. وهما يشكّلان الأفكار من خلال أفعال الشخصيات وردود فعلها، ومن هذه الأفعال يستوعب المشاهدون حقيقة الشخصيات. والكتّاب العظماء يولون انتباهاً لـــ "تصرفات" شخصياتهم وسلوكها. وهم يعلمون أن كل فعل تقوم به إحدى الشخصيات يستحق اهتمامهم وتعاطفهم.

وتعتمد الحبكة الناجحة على الصراع والحركة لبناء التوتر والقوة الدافعة، بينما لا بد لها أن تكشف الشخصية والحافز في الوقت نفسه كي تولّد المعنى. وتخبرنا مبادئ الحدث أن المشاهد يجب أن ترتبط بعضها ببعض كي يتابعها المشاهدون. وحين نطبق مبادئ الحدث، نجد أن لدينا أدوات محددة تساعدنا على هذه الوظائف. وأنا أطلق على هذه الأدوات أدوات الحدث وأدوات الشخصية وأدوات التفسير المبدئي.

أدوات الحدث

هذه الأدوات تفعل تماماً ما يوحي به اسمها، فهي تخلق حدثاً يمكن عرضه وإعطاؤه صبغة درامية. إن لدى شخصيتك الرئيسية رغبة أو حاجة تدفعها نحو غاية ما. وحسب متطلب الدراما الأول، يجعلها هذا نشطة. ويقول

المتطلب الثاني إن هذه الشخصية يجب أن تواجه صراعاً. في رسم حبكة مَشاهد قصة معينة، يظهر الصراع على شكل عقبات وتعقيدات. وإذ ا كنتَ قد قرأتَ كتباً عن كتابة السيناريو، أو حضَرتَ أي مقررات، فيجب أن يكون لديك معرفة جيدة بهذه الأمور، لكنها تستحق المراجعة.

العقبات

العقبات هي أي شيء يمنع البطل (أو البطلة) من الوصول إلى هدفه. ويمكن أن يكون هذا الهدف مشهداً أو هدفاً مرحلياً أو الهدف العام للبطل في الفيلم. وأفضل العقبات هي التي تثير أكبر قدر من الحدث وتخلق تهديداً مباشراً للشخصية الرئيسية لمنعها من تحقيق هدفها. وحين تواجه شخصية رئيسية عقبة ما فلا بد لها، إذا كانت ملتزمة بمسيرتها، أن تتصرف وتتعامل مع هذه العقبة. قد تواجهها أو تهرب منها أو تحاول الالتفاف حولها، ولكن لا بد من أن تفعل شيئاً تجاهها.

العقبات محورية بالنسبة للدراما لأنها نقاط أزمة في الحبكة. وتوجد لحظات محددة يمكن أن نراها في القصة يبرز فيها الصراع ويتخذ شكلاً درامياً. وتضيف العقبات إلى التوتر لأننا ونحن نراقب الشخصية (الرئيسية أو غيرها من الشخصيات الهامة) تتصارع مع المشكلات، لا نعرف إن كانت ستنجح أم ستخفق. هل ستتغلب العقبة على البطل؟ أم سيتغلب البطل عليها؟ هذا الشك حول النتيجة يخلق نظرياً المزيد من التوتر والترقّب، وسيزيد من عمق انهماك مشاهديك في القصة وهم يشاهدون تطوّرها.

توجد في الأساس أربعة أنواع من العقبات:

- الخصم
- عوائق مادية
- صراعات داخلية
- قوة غامضة أو القدر

في أفلام كثيرة يمثّل الخصم الصراع الرئيسي بالنسبة للشخصية الرئيسية. والخصم هو أداة رائعة لأنه يشخّص الصراع تشخيصاً واضحاً ويمتلك إرادة اختيارية – القدرة على معاداة الشخصية الرئيسية عن وعي. فهو يعمل بنشاط ليهزم البطل، على خلاف الحاجز المادي – جسر غمرته المياه أو سيارة تعطّلت – الذي يقف في طريقه وحسب. وإرادة الخصم تجعله قوة يحسب حسابها. ولكن لا يعني مجرد كونه الخصم أنه شرّير. كارولين في حسناء أمريكية وغَس بورتوكالوس Gus Portokalos (مايكل كونستانتين Michael Constantine) في فيلم زفافي اليوناني الكبير السمين ليسا سيئين أو شريرين، لكن كل منهما يناهض الشخصية الرئيسية في فيلميهما في سعيها إلى أهدافها العامة.

بعض الأفلام لا يوجد فيها خصم رئيسي يمثّل الصراع المركزي، لكنها تستعمل خصماً في أجزاء مختلفة من الحبكة. في أفضل سنوات حياتنا، آل Al (فردريك مارش Frederic March) هو العقبة التي تقف حائلاً ضد ارتباط فرِد Fred (دانا أندروز Dana Andrews) مع ابنته (أي ابنة آل) بغي Peggy (تيريزا رايت Teresa Wright)، مع أن الرجلين صديقان. تذكّر أن بوب شوغر في جيري مغواير يُستخدم كخصم عدة مرات في الحبكة، لكنه لا يمثّل مشكلة جيري الأساسية. بل هو مجرد عقبة إضافية على جيري مواجهتها في سعيه لتنفيذ بيان مهمته.

أما العقبات المادية فهي تماماً ما يوحي اسمها به – أي حاجز يقف بين الشخصية الرئيسية وهدفها. ويمكن أن تكون هذه العقبات قوى طبيعية – البحر أو الصحراء أو الأدغال – أو من صنع الإنسان، كالجدران الآجرية أو حوادث السيارات والطرق المسدودة. وهي عادة تُحوّل إلى عناصر محددة. في العاصفة الكاملة يصارع القبطان تاين Tyne (جورج كلوني George Clooney) وبحارته البحر في عاصفة عاتية هوجاء الرياح. لكنهم أيضاً

يواجهون عقبات محددة بالإضافة إلى القوة الطبيعية الطاغية – تعطّل السفينة وتعطّل جهاز اللاسلكي والصراعات الشخصية.

وهذا صحيح أيضاً عن فيلم تايتانيك أثناء صراع روز Rose (كيت ونسلت Kate Winslet) وجاك Jack (ليوناردو ديكابريو Leonardo DiCaprio) للبقاء على قيد الحياة رغم غرق السفينة وكذلك رغم هكلي Hockley (بيلي زين Billy Zane).

والصراعات الداخلية هي المشكلات الداخلية التي تتصارع الشخصية الرئيسية معها وهي تحاول أن تصل إلى أهدافها. وقد تكون هذه المشكلات عاطفية أو نفسية أو روحية. وهي عادة تتعلق بما يجب على الشخصية الرئيسية أن تتعامل معه داخل نفسها قبل أن تحلّ الصراع الأساسي في الحبكة، وهي تساعد على رسم موضوع القصة. وقد تكون هذه المشكلات مشاعر بالخوف أو حالات عصاب. وعدم النضج والجهل والكبرياء هي جميعاً صراعات داخلية قد تحتاج الشخصية الرئيسية إلى التغلب عليها. في فيلم كازابلانكا، ترك الجرح الذي تلقاه ريك في كبريائه مشاعر بالمرارة في نفسه وبالغربة عن نفسه السابقة. لكن من خلال تفاعلاته مع إلسا، يكتشف أخيراً نفسه. وفي جيري مغواير يمنع خوف جيري من الألفة انفتاحه وحبه لدوروثي.

ويمثّل الصراع ضد المصير أو القدر أو القوى الغامضة أو غير الطبيعية النوع الرابع من العقبات. في أيام الإغريق، واجهت شخصيات من أمثال أوديب وبروميثيوس Prometheus معارضة من الآلهة. في مسرحية إسخيلوس بروميثيوس مقيّداً، يتجرأ بروميثيوس ويضع نفسه في موضع المعارض لزوس Zeus، الذي من الواضح أنه إله ظالم مستبدّ كما تصوره المسرحية. وفي مسرحية سوفوكل أوديب ملكاً، مصير أوديب مرسوم مسبقاً، ورغم أنه شخص نبيل ويحاول أن يتحاشاه، فهو يعجز عن ذلك ويسبب الدمار لنفسه ولعائلته.

واليوم من الأكثر شيوعاً أن نرى هذه العوائق ممثلة في ما هو خارق للطبيعة. وأفلام مثل الضغينة ومشروع ساحرات بلير والروح المؤذية (بولترغايست) تضع جميعها أبطالها في مواجهة قوى مناوئة غير بشرية. بل ومن الممكن اعتبار فيلم عيد جرذ الأرض ضمن هذه الفئة. لكن هذه القوى قد تظهر أيضاً على شكل حوادث أو صدفة أو يتم التعبير عنها كخيارات أو قواعد أخلاقية. في إرن بروكوفتش، حادثة السيارة في أول الفيلم هي عقبة تأخذ شكل شيء يحدث بالصدفة، ما يوقف مسيرتها حرفياً ويؤدي بها إلى لقاء إد. وفي فيلم شاهدة، يتوجب على جون بوك John Book (هاريسون فورد) الالتزام بقوانين طائفة الأميش أثناء استعادته لصحته في مزرعة لاب Lapp. وحوزته لمسدسه، مع أنه من رجال الشرطة، هي عقبة لتأقلمه مع خُماته من طائفة الأميش، لذلك يسلّمه إلى ريتشل للاحتفاظ به في مكان آمن.

انظر إلى أي من الأفلام المذكورة وسترى أنها تستخدم ثلاثاً من العقبات أو الأربع جميعها. في ساحر أوز تواجه دوروثي خصماً شخصياً هو ساحرة الغرب الشريرة (مارغريت هاملتون Margaret Hamilton)، كما تواجه مخاوفها الداخلية (صراعات داخلية) وغابة مسحورة (عوائق مادية وقوى خارقة للطبيعة) وساحر (فرانك مورغان Frank Morgan) يرفض المساعدة ويكلفها بمهمة مستحيلة. قارن فيلم الفكان مع أجزائه التالية وسترى كيف أن الأفلام اللاحقة تعتمد على سمكة قرش واحدة تقوم بهجوم تلو هجوم كعقبات لتصعيد الصراع، كما سترى كم تصبح هذه الهجمات روتينية.

ومن أجل خلق حبكة متكاملة، لا بد من أن تسبب العقبات المادية أو الخصم المثابر معاناة نفسية للشخصية الرئيسية، ما يسبب لها اضطراباً داخلياً. وحين تكون العقبات مرسومة ومعروضة على نحو جيد، فهي جميعاً تجبر الشخصيات الهامة على اتخاذ قرارات. إذ لا بد أن تقرر الشخصية الرئيسية والخصم ما يحتاجان لفعله وما إذا كانا سيقومان به. هذه القرارات هي أساس الحدث الدرامي.

التعقيدات

التعقيد هو أي عامل يدخل عالم القصة ويسبب تغيراً في اتجاه الحدث. وعادة تزيد التعقيدات المسائل سوءاً، لكنها قد تكون إما إيجابية أو سلبية بالنسبة للشخصيات المتصارعة في القصة. وحين تواجه الشخصية تعقيداً صعباً يتطلب نوعاً من الاستجابة، فإن القصة تتخذ بعداً جديداً. وفي كثير من الأحيان، تجبر النتائج الشخصيات على التوصل إلى قرارات واختيارات توضح لنا طبيعة هذه الشخصيات.

في فيلم الفتاة الطيبة، يرى بوبا Bubba (تيم بليك نلسون Tim Blake Nelson) جوستين (جنيفر أنيسون) زوجة أعز أصدقائه مع هولدن Holden (جيك غيلينال Jake Gyllenhaal) في موتيل. وينتقل بوبا إلى تعقيد حين يواجه جوستين بشأن هولدن ويطلب ثمناً لصمته. وهذا يجبر جوستين على اتخاذ قرار يؤدي إلى فعل، ويسير بالقصة في اتجاه جديد. وفي فيلم البلدة الصينية(تشينداتاون)، حين يكلّف غيتس الشخصية الرئيسية بتصوير ملري والفتاة وتصل الصور إلى إحدى الصحف، فهذا التعقيد يسبب له المزيد من المتاعب. فالسيدة ملري الحقيقية (في داناوي Faye Dunaway) تصل وتهدد برفع دعوى عليه، وتكشف أنه تعرّض للاستغلال. وهذا يحوّل القصة إلى اتجاه جديد. فمشكلة غيتس الآن لم تعد مهنية فقط بل شخصية أيضاً.

وفيلم الهارب مليء بالتعقيدات. في نهاية الفصل الأول، حين يكون كيمبل Kimble في حافلة متوجهاً إلى السجن ولتنفيذ حكم الإعدام به، يقوم سجين يحاول الهرب بطعن حارس في صدره. ويتطور هذا الحدث بشكل لولبي إلى فوضى حين تصدم الحافلة ويموت بعض السجناء. وحين تتوقف الحافلة، يأمر الحارس المتبقي على قيد الحياة كيمبل، الذي هو طبيب، بمساعدة شريك له مجروح. ويزيل الحارس القيد من يدي كيمبل في اللحظة التي يلاحظان فيها أن الحافلة توقفت على سكة حديدية وأن قطاراً آت. يطلب

كيمبل من الحارس أن يساعده على إخراج الجريح من الحافلة، لكن الرجل السليم يتخلى عنه. حين يصبح كيمبل وحيداً يكون من السهل عليه القفز إلى الخارج لكنه لا يفعل، وينقذ الرجل، ويؤذي نفسه أثناء قيامه بذلك. هذا المثال من التعقيدات يقوي الإحساس بالخطر في القصة ويوضح جوهر شخصية كيمبل وقانونه الأخلاقي.

لكن التعقيدات ليست عقبات تمنع البطل من الوصول إلى هدفه،بل هي قضايا ومشكلات وصعوبات أخرى عليه أن يواجهها ويتعامل معها. ولا تشكّل التعقيدات تهديداً واضحاً للشخصية الرئيسية وهدفها – على الأقل حين تطرأ في البداية. وتدور بعض التعقيدات في الحبكة كي تهدّد شخصيتك الرئيسية فيما بعد. ومن الممكن لها أن تستمر في عدة مشاهد لكن ليس من الضروري أن تُكتب على أساس أن تظهر بشكل متعاقب.

أفضل العقبات هي التي لا نتوقعها – سلبية كانت أم إيجابية. في العادة، التعقيدات هي شخصيات جديدة، أو تطورات أو ظروف جديدة، أو أخطاء، أو حالات من سوء الفهم أو سوء التفاهم، والأفضل من هذا كله أن تكون اكتشافات جديدة. في فيلم كازابلانكا يعلم ريك أن إلسا كانت متزوجة حين تعرف عليها في باريس. وهذا يُعقّد مشاعره بالمرارة تجاهها، إذ يدرك أنه قد يكون هناك سبب وجيه جعلها تهجره. وفي البلدة الصينية، حين يكتشف غيتس الحقيقة حول السيدة ملري والفتاة، يغيّر ذلك الطريقة التي يشعر بها تجاه الأحداث والاتجاه الذي يسير فيه.

حين يطرأ تعقيد كبير في النصف الأول من الحبكة، يمكنه أن يطلق حبكة ثانوية تطوّر خطاً آخر من الأحداث بالنسبة للبطل. وهذه هي الطريقة التي يتم بها إدخال "شؤون الحب." في فيلم شاهدة يكون بوك جريحاً ويحتاج إلى عناية طبية، ويريد أعضاء طائفة الأميش أخذه إلى المستشفى، لكن ريتشل تعرف أن هذا سينبّه رئيس بوك إلى مكان وجود ساموئيل Samuel

ويهدد حياة ابنها. وتناضل ريتشل من أجل بقاء بوك واستعادته لصحته في مزرعة لاب. وهذا يقود مباشرة إلى الحبكة الثانوية. فتعافي بوك في المزرعة يسبب ارتباطاً أوثق بها. نتيجة لذلك تنمو مشاعره تجاهها وتجعل هدفه معقّداً، الذي هو الإيقاع برجال الشرطة الفاسدين الذين يطاردون ريتشل وابنها. وتشكّل مشاعر ريتشل تجاهه خطراً على روابطها مع طائفتها. وكلتا النتيجتين تعقّدان تصرفات الشخصيتين.

تساهم التعقيدات الموضوعة في مكان مناسب بإدخال عنصر المفاجأة وبتوسيع القصة في الحبكة، وتوفر لنا أيضاً فرصاً لتكشف طبيعة الشخصيات على مستويات أعمق. والأفعال التي تضطلع بها شخصيات تتعامل مع تعقيدات تساعد على الحفاظ على التوتر والترقّب بإلقاء ظل من الشك على نجاح البطل النهائي في تحقيق هدفه.

الانعكاس

الانعكاس هو أقوى أداة من أدوات الحدث الموجودة تحت تصرّف الكاتب. والانعكاس هو انعطاف مفاجئ يحوّل حدث الحبكة إلى عكسه. تنقلب الإيجابيات إلى سلبيات والسلبيات إلى إيجابيات. ويقلب الكاتب عالم بطله رأساً على عقب. وهذه الأداة تساهم بإضفاء المفاجأة في حبكة ناجحة، ما يؤدي إلى تعميق مشاركة المشاهدين. ويصبح أي تحيز كان قد تشكل لديهم حول اتجاه الفيلم عديم القيمة بعد انعكاس قوي، ويضطرون للانتباه انتباهاً أشد لما يحدث كي يفهموا كيف تتلاءم القِطَع معاً.

دائماً يكون المشاهدون إلى حد ما في حالة توقّع لخط حبكة الفيلم. وهم عن وعي أو في اللاشعور يحاولون تفهّم الأحداث. وحين يكون من السهل التنبؤ بتطورات الفيلم، فهو لا يرضيهم. واستخدام انعكاس أو انعكاسين في الموضع المناسب في الحبكة سيساعد على إبقاء المشاهدين على أطراف أصابع أقدامهم والاستمرار مع الفيلم حتى نهايته المفاجئة.

ويمكن أن تكون الانعكاسات كبرى أو صغرى. ويدير الانعكاس الكبير الحبكة إلى اتجاه جديد بأكمله بينما يحدث الانعكاس الصغير في أحد المشاهد فيجعله أكثر إثارة للاهتمام وأكثر متعة ولا يمكن التنبؤ بأحداثه. (شاهد أياً من أفلام قراصنة الحرب الكاريبي وستفهم ما أعنيه). وحين تواجه إحدى الشخصيات انعكاساً كبيراً، لا تستطيع أن تمضي في الطريق نفسه الذي خططته. فلا بد لها من التعامل مع الوضع غير المتوقع. وهذا يستدعي خططاً وأفعالاً جديدة ويحافظ على تقدم الحبكة إلى الإمام ولا يدع مجالاً لأن يخمّن المشاهدون ما سيحصل بعد ذلك. في فيلم شاهدة ينتهي الفصل الأول بانعكاس كبير يغير اتجاه القصة من قصة حول شرطي طيب يطارد شرطياً شريراً إلى رجال شرطة أشرار يطاردون شرطياً طيباً.

وفي فيلم الفكان ، نشاهد انعكاسين في موضعين تم اختيارهما بخبرة ويعمل الانعكاسان معاً. يبدأ المقطع برئيس البلدية وهو يتحدث إلى طواقم إخبارية ويخبر الجميع مدى سلامة الشاطئ. ويقول لهم: 'العلاقة الحميمة كما تعلمون تعني الصداقة.' واليوم الذي يجري هذا فيه هو الرابع من تموز،[1] ما يجعل الشاطئ مزدحماً. يدخل الناس في الماء ويزداد توترنا. وحين نرى الحرشفة وهي تمر عبر الأمواج، نعلم أن المتاعب قادمة. يبدي أحد السابحين رد فعل ويصاب الجميع بالهلع ويحاولون الخروج من الماء. ومع نهاية المقطع، يتبين أن ما جرى كان مزحة، إذ يُكشَف عن صبيين نفّذا الخدعة. هذا العمل يثير المشاهدين لكنه لا يغيّر اتجاه حدث الحبكة. وهو مثال ممتاز للانعكاس الصغير. ولكن إذا كنت تتذكر الفيلم، فإن الموقع الذي يلي هذا المشهد مباشرة يظهر سمكة القرش الحقيقية تسبح إلى داخل البركة ويبدأ التوتر بالصعود مرة أخرى. فهنا تقتل السمكة راكب القارب وينجو منها ابن برودي رئيس الشرطة بأعجوبة. والنتيجة هي أن الجميع يرون سمكة القرش

(١) الرابع من تموز هو العيد الوطني للولايات المتحدة. (المترجم)

الكبيرة ويجبر برودي الآن رئيس البلدية في المشهد التالي على توقيع أوراق توظيف كوينت (روبرت شو). وهذا يدفع الحبكة في اتجاهها الأخير، نحو المواجهة بين الرجال والسمكة.

ويمكن للانعكاسات أن تأتي في أية نقطة في الحبكة، لكن الانعكاسات الكبيرة تأتي في أغلب الأحيان عند النقاط البنيوية الرئيسية: ذروة الفصل الأول، ونقطة المنتصف، وذروتي الفصلين الثاني والثالث. وهي ذات تأثير كبير في مفاصل القصة هذه لأنها تتطلب رد فعل من الشخصيات الهامة وتؤدي إلى أحداث في اتجاه جديد غير متوقع. والانعكاس في فيلم الفكان الذي استشهدتُ به أعلاه يحدث في نقطة المنتصف، محوّلاً الصراع الرئيسي مع الكبار في البلدة في النصف الأول من الفيلم إلى مواجهة مباشرة مع سمكة القرش.

لا تظهر الانعكاسات على نحو سحري وأنت تضع الخطوط العريضة لقصتك. فأفضل الانقلابات تكون مرسومة في الحبكة. وهذا يعني أنك تتعمد تصميم مقاطع لمفاجأة مشاهديك. وعليك أن تفكر بما يتوقع المشاهدون أن يحدث ثم تخلق عكسه تماماً أو تعمل على تضليلهم، أي تتعمّد جعلهم يتوقعون نتيجة معينة بينما ترسم أنت عكس تلك النتيجة. في فيلم عمل خطر يخابر مايلز Miles (كرتيس آرمسترونغ Curtis Armstrong) – الصديق الذي سيدخل جامعة هارفارد – مومساً ويمزّق الرقم قبل أن يتمكن جويل (توم كروز) من إيقافه. ونحن نتوقع ظهور شابة جميلة. وحين يأتي جاكي Jackie (بروس يونغ Bruce A. Young) – الذي يظهر بوضوح أنه ذكر من الذين يتشبهون بالنساء – فإننا نفاجأ بقدر ما يُفاجأ جويل. وكيفية حل جويل للصراع مع جاكي تؤدي به إلى الحصول على رقم لانا Lana (ريبكادي مورني Rebecca De Mornay) ويؤسس القصة الحقيقية.

في الفصل الأول من فيلم برنامج المسابقات وهو قصة حديثة على طراز قصة فاوست حول الفضيحة التي أحاطت ببرنامج الألعاب التلفزيوني

٢١ في العقد السادس من القرن الماضي، يطلب إنرايت Enright (ديفيد بيمر David Paymer) من ستمبل Stempel (جون ترتورو John Turturro) أن يخسر عند السؤال عن "مارتي Marty." لكن زوجة ستمبل (جوان كارلو Johann Carlo) تحثه على أن يجيب جواباً صحيحاً، فما مبرر أن يتعرض لسقطة؟ ويبدو أن ستمبل سيلعب على طريقته. والمشاهدون يعرفون بمسألة تآمره مع إنرايت، ولكن في الواقع ما الذي يستطيع إنرايت أن يفعله به؟ ومع ذلك، حين تأتي لحظة القرار، يفعل ستمبل ما طلبه منه إنرايت تماماً، فهو يخسر، مؤهلاً تشارلز Charles (رالف فاينس Ralph Fienes) للربح. في الفصل الثاني تزداد غيرة ستمبل من نجاح تشارلي. وحين تمتلكه فكرة إسقاط تشارلي، يعترف ستمبل لغودوين Goodwin ويعكس مساره، فهو الآن يستهدف تشارلي، وهذا يقودنا إلى الفصل الثالث.

لا تغيّر الانعكاسات اتجاه القصة فحسب. فهي ذات مضاعفات عاطفية أيضاً، إذ تنتقل الشخصيات من الأمل إلى اليأس أو من الحزن إلى البهجة، في رد فعلها على هذا التحول في الظروف. ويشعر المشاهدون بالعواطف مع الشخصيات ما يجذبهم إلى القصة بقوة أشد.

أدوات الشخصيات

من أشد الانتقادات التي توجّه للكتّاب، المستجدين منهم وذوي الخبرة، هو أن الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات في السيناريوهات التي يكتبونها سطحية ولا تثير الاهتمام. في كتابة السيناريو، ينصب التركيز في رسم الحبكة على الحدث، وما تفعله الشخصية، وليس على حكاية تشمل مقاطع نثرية تشرح خلفية الشخصية وحوافزها ورغباتها. لذلك لا بد لنا من العثور على طرق تكشف ما يعتمل في داخل الشخصية أثناء الحدث لكي نوصل رسالتنا المتعلقة بها. ولا يعني هذا أن الكتّاب لا يضمّنون مشاهد توفّر تفسيراً مبدئياً حول حقيقة الشخصيات، ولكن هذه المشاهد وحدها ليست شديدة التأثير.

لا بد للشخصيات في الأفلام أن تكون حيّة وأن تتبين طبيعتها من خلال ما تفعله وليس من خلال ما تقوله. ومع ذلك، يلجأ كتّاب السيناريو الناجحون أنفسهم إلى الحوار الذي يفسّر جانباً من جوانب الشخصية. في جيري مغواير يعطينا كاميرون كرو Cameron Crowe مشاهد في المسودات الأولية من السيناريو تخبرنا عن حياة جيري في بيته أثناء نموه. لكن لا يدخل أي من هذه المشاهد في الفيلم فعلاً. وفي فيلم البلدة الصينية، تعطينا مسودة باكرة من سيناريو روبرت تاون Robert Towne مشهداً من أربع صفحات، يشرح غيتس فيه معنى 'البلدة الصينية' لإيفلين Evelyn. في الفيلم، يتقلص هذا الحوار إلى ثلاثة أسطر: كانت توجد فتاة لم أستطع إنقاذها، كانت هي البلدة الصينية.' وفي كلتا الحالتين، كان صانعو الفيلم يعرفون أن المعلومات، رغم ضرورتها للمؤلف كي يفهم الشخصيات، ليست ضرورية لفهم المشاهدين للقصة. وقد أوضحت الشخصيتان الرئيسيتان حقائق عن طبيعتيهما من خلال أفعالهما أكثر مما أضافه التفسير المبدئي الذي يشرح خلفيات معينة، ما جعل هذه المعلومات زائدة عن الضرورة بالإضافة إلى كونها خطرة على زخم القصة.

من الواضح أن ما تخبرنا به إحدى الشخصيات عن نفسها (وما تقوله عنها الشخصيات الأخرى) مهم وضروري، لكن الشرح ليس بديلاً عن الفعل في الفيلم. والدراما هي شخصية ضمن حدث. وتتطور الشخصيات خلال القصة بناء على الحاضر التاريخي[1] للحبكة. وهذا تطوّر مزدوج: أولاً هو يُظهر كيف تشكّل الأحداث الشخصيات المشاركة فيها، وثانياً يقدّمها بشكل مضطرد للجمهور. ومفتاح رسم شخصيات آسرة في السينما هو العثور على

(١) حين نقرأ قصة أو نشاهد فيلماً تجري الأحداث فيه في زمن ماض، مثل منتصف القرن العشرين أو أوائل القرن الثامن عشر، فمن المفترض أننا نرى أحداثاً جرت في الماضي، لكنها بالنسبة للقصة التي نقرؤها أو الفيلم الذي نشاهده وللشخصيات فيهما هي الحاضر، لذلك نطلق على هذا الحاضر اسم 'الحاضر التاريخي.' (المترجم)

أحداث كاشفة تصف حقيقة الشخصية. وتساعدنا أدوات الشخصيات على تحديد هذه الأحداث بدقة واستخدامها. وهي تصف دوافع الشخصية ومشاعرها وما تفكر فيه، وتصف على مستوى أعمق جوهرها.

قبل أن أبدأ تحديد هذه الأدوات التي ستستخدمها للكشف عن طبيعة شخصياتك، أود أن أتكلم لحظة عن العناصر التي تكوّن شخصية رئيسية قوية. كل كِتاب عن كتابة السيناريو متوفر في الأسواق يتحدث عن أنه لا بد أن تمتلك الشخصية الرئيسية هدفاً يوفر لها شيئاً تسعى إليه. ويجذب الهدف أو الحاجة أو الرغبة الشخصيةَ الرئيسية نحو شيء ما، وبذلك يوجّه الحدث في الحبكة. وينبع تطوّر الأعمال الدرامية من شخصيات ضمن الحدث وفي صراع إحداها مع الأخرى، وبالفطرة ينجذب المشاهدون نحو شخصية أو مجموعة من الشخصيات تسعى إلى تحقيق هدف. (الشخصيات الفعالة أكثر إثارة للاهتمام ومدعاة للتعاطف من الشخصيات السلبية، حتى لو انعكس دورا الشخص الطيب والشخص الشرير. والشخصية الواقعة في فخ أو مأزق والتي تشتكي ولا تفعل شيئاً هي شخصية مضجرة.)

لكن اعتبار هذا الفعل الموَجِّه مجرد حركة نحو هدف لا يعطيه حقّه. فالسؤال يُطرَح: ما السبب حين تسير الأمور سيراً صعباً، لا تخرج الشخصية الرئيسية من الفيلم؟ إذا وجدت الشخصية الرئيسية نفسها أسيرة وضع ما ، مثل روز وجاك في **تايتانيك**، أو بيلي تاين وبوبي شاتفورد Bobby Shatford (مارك والبرغ Mark Wahlberg) في **العاصفة الكاملة**، أو شون Shawn (سايمون بِغ Simon Pegg) وإد (نيك فروست Nick Frost) في **فيلم شون أحد الموتى**، فمن الواضح أن هذه الشخصية الرئيسية لا تستطيع ذلك. لكن الكثير من السيناريوهات لا تصل إلى هذا الحد، وأثناء استمرارنا في القراءة نتساءل عن الشيء الذي يجعل الشخصية تستمر.

الشخصيات الرئيسية تأخذ التزامات على عاتقها

لا بد أن يمثّل الهدف التزاماً رئيسياً بالنسبة للشخصية الرئيسية. فلا بد لتلك الشخصية من أن تلتزم بشيء – هدفها، أو نظام من القيم أو شخص ما، الخ. – وتكون مستعدة للقتال، بل والموت، من أجله. وفعلها في الفيلم يصبح اختباراً لالتزامها والثمن المستعدة لأن تدفعه للحفاظ عليه أو تركه. انظر إلى المدى الذي يصل ويل ترنر Will Turner إليه في قراصنة الحرب الكاريبي من أجل الأشخاص في حياته الذين لديه التزام تجاههم. فهو يخاطر بحياته من أجل إليزابيث وجاك ووالده، مرة تلو المرة ويهتم المشاهدون بأمر ويل لأنهم يهتمون بأمر الشخصيات التي تأخذ التزامات على عاتقها، وخاصة تجاه أشخاص آخرين.

يعرف الكتّاب الكبار أن العمل ذا المغزى الذي تقوم به إحدى الشخصيات يجب في الوقت نفسه أن يكلّفها شيئاً ثميناً ويكسبها شيئاً ثميناً.

ومع وعيك لهذا الأمر، تذكّر أن أفضل تعبير عن الإحساس الشخصي بالخسارة يكون في سياق العلاقات. فهاملت يخسر أوفيليا بسبب تصميمه على قتل عمه، ويتخلى مارك أنتوني عن شرفه ومزاياه الرومانية من أجل حب كليوباترا. كما يتخلى ريك في فيلم كازابلانكا عن إلسا كي يقاتل من أجل الخير الأعمّ، وفي جيري مغواير يخسر جيريكل عملاءه الآخرين بسبب تصميمه على الاحتفاظ برود Rod.

الصراع يكشف الشخصية

أول أداة من أدوات الشخصيات هي ردود فعل شخصياتك في اللحظات المهمة من الصراع ومن حل الصراع في قصتك. عليك أن تفهم أن الصراع يعرّينا من جميع أقنعتنا ودفاعاتنا. والطريقة الوحيدة التي تبين الشخصية لنا بها طبيعتها الحقيقية، وما هي مصنوعة منه، هي طريقة تفاعلها مع الصراع.

وقد كتب لاجوس إغري في كتابه فن الكتابة المسرحية أننا في الصراع فقط نكشف عن معدننا الحقيقي. "حتى الشخص الأمي يعرف أن اللباقة وطلاوة اللسان ليستا علامتين تدلان على الصدق والصداقة. لكن التضحية دليل عليهما."

تخبرنا كيفية رد فعلنا على المتاعب أشياء عن جوهرنا. هل نتهاوى في وجه البليّة أم نجدّ ونعمل بجهد أكبر. هل نخبئ مشكلاتنا تحت البساط أم نرفع رؤوسنا ونواجهها؟ وحين تواجهنا المتاعب، هل نهرب بدافع الخوف من أن نصاب بالأذى أم نقف ونقاتل من أجل الحق؟ هل منظورنا هو "ماذا سيحلّ بي؟" أم "ماذا يمكن أن أنجزه؟"

وليست الشخصية – النوع الذي يثير القراء والممثلين والجمهور – قائمة من الصفات والخصال تشبه قائمة الغسيل، أو سيرة حياة حول المكان الذي نشأ جوني فيه وما إذا منحته أمه حبها أم لا. هذا هو نفسية الشخصية. (هذه كلها معلومات مهمة بالنسبة للكاتب لكنها ذات تأثير قليل بالنسبة للمشاهدين إذا فهموا أمر الشخصية على مستوى عاطفي.) وبالمفهوم الدرامي، تُصَوَّر الشخصية في نقاط القوة والضعف فيها التي نراها بصبغة دراميةٍ في الحدث على الشاشة.

هذا ما يعرفه كتّاب السيناريو الكبار: ليس موضوع القصص هو وضع أو سلسلة من الأحداث، بل هي تدور حول شخصيات تقوم بالعمل من أجل التزام ما، أو تبدي ردود فعل على الأوضاع القائمة بطرق يجدها المشاهدون آسرة ويمكن التعرّف عليها وفهمها. والشخصية لها قصة (خلفية) لكنها ليست هي القصة (الخلفية). ومن المؤكد أن بالإمكان القول إن الغرض من الدراما هو توضيح كيف يضطلع أشخاص (بطوليون) بالعمل الذي هو خارج مجال شخصياتهم. فنحن نظهر كيف يتغير الناس أو كيف يبدّلون نفسياتهم حين يدركون أن أنساق سلوكهم المعتادة ستتسبب في مقتلهم، فعلياً أو مجازياً.

(بالطبع قصص الملهاة، أو الدراما الحزينة التوّاقة مثل فيلم فورست غمب، أو الأفلام الخيالية مثل سلسلة جيمس بوند، مبنية حول فرضية 'بطل' يغير ظروفه مع أنه لا يضطر أبداً للخضوع لأي تغيير.)

ما الذي نعرفه عن لستر برنام في جمال أمريكية؟ هو رجل محبط في منتصف العمر يكره حياته. ونحن لا نطلّع على تاريخ لحياته يفسر لنا السبب في شعوره بالإحباط بل نرى ذلك موضحاً في أفعاله ونراه من خلال الصراع مع زوجته وابنته والعالم الخارجي. وهو محبط جنسياً إلى حد أنه يصاب بالهوس بأنجيلا صديقة ابنته، وهذا يرفع من المخاطرة في القصة. لكن لِمَ نجد ما يربطنا به وكيف يتم ذلك؟

حتى ونحن نشعر بالارتباك أثناء حماقاته مع أنجيلا وتوتيره لعلاقته مع ابنته، فإننا نعجب بشجاعته في مواجهة وظيفة يكرهها وتحويل الوضع السيئ لمصلحته بالحصول على تعويض ضخم عن إنهاء الخدمة. ونحن نرى في ردود فعله العاطفية الندم حول الكلمات الغاضبة التي يتبادلها مع ابنته. ونشعر باشتياقه وشعوره بالإحباط تجاه زوجته حين ترفض التنازل عن بوصة واحدة. وفي النهاية، حين يدرك أن أنجيلا عرضة للأذى ويضع احتياجاتها قبل رغباته، نرى في تصرفاته إنسانيته الكامنة. وهذا هو السبب في أن لستر شخصية عظيمة ودور يستحق الأوسكار.

قرارات واختيارات

أفضل القصص تصوّر شخصياتها في أوضاع تتطلب منها اتخاذ قرارات واختيارات صعبة، من النوع الذي يترتب عليه عواقب حقيقية، وكلما كانت القرارات والاختيارات أخلاقية أكثر كان ذلك أفضل. الرجل العنكبوت، ولستر برنام، وويل ترنر وإليزابيث سوان Elizabeth Swann، وجيري مغواير ودوروثي بويد Dorothy Boyd– جميعهم شخصيات تواجه خيارات

صعبة في مواقف صعبة. ونحن نعلم ما في قلوبهم من الأحداث المساعدة ومن التفسير المبدئي. لكننا نعلم المدى الذي سيصلون إليه في القيام باختيار أخلاقي – حتى ولو حطّم قلوبهم – من الأفعال التي يقومون بها.

يفهم الكتّاب الكبار أن اتخاذ قرار أو اختيار صعب هو حدث درامي. فهم يصورون تصويراً درامياً المواقف التي تضع شخصياتهم حيث تتقاطع طرق الاختيار تقاطعات ملتهبة ثم يقلبون هذه الشخصيات فوق الجمر لتحويل أفعالها إلى لحظات في الحبكة ذات مغزى.

أولاً سنميّز الفرق بين القرارات والاختيارات في الدراما. القرار هو عملية التوصل إلى استنتاج حول شيء ما. وهو حكم الشخص المعني على الاحتمالات ثم استقرار عزمه على ما سيقوم بفعله. والاختيار هو قرار أيضاً، لكنه أكثر تحديداً وكثيراً ما يُنظَر إليه أنه أكثر إنتاجاً من الناحية الدرامية، لأنه عمل طوعي لاختيار ما هو مفضّل أو لفصل هذا الشيء من بين شيئين أو أكثر. وهذا يوفر للشخصية نتائج مختلفة اختلافاً جذرياً. والاختيار له تكلفة في شيء تتخلى الشخصية عنه أو تضحي به من أجل الحصول على ما تريد. على سبيل المثال، إذا لم يكن لدى سوبرمان أي اختيار سوى أن ينقذ المَدْرَسة، فسيكون ذلك أسهل مما ينبغي. لكن إذا اضطر للاختيار بين حياة أطفال كثيرين وحياة لويس لين Lois Lane تزداد الأمور صعوبة. وأفضل طريقة لتأطير هذه الاختيارات هي أن يكون التأطير وفق المصطلحات الأخلاقية، ولكن ليس وفق ثوابت أخلاقية مطلقة. دع المشاهدين يرون الشخصية وهي تصارع المعضلة الأخلاقية المتمثلة في التصرف لخدمة نفسها أو من أجل الآخرين، ويزيد هذا من عمق تعقيد الحبكة أكثر من جميع الأسباب الداعية إلى شكل من أشكال العمل وليس شكلاً آخر.

في الدراما، نحتاج لأن نجد القرارات والاختيارات الأساسية التي تتخذها الشخصية. فهي ستؤدي إلى فعل حاسم وتسبب رد فعل. في كثير من

الأحيان تتفادى الأفلام الطويلة والسيناريوهات التطويل حول عملية التوصل إلى قرار لأن صانعي الأفلام والكتّاب يخشون أن يؤدي ذلك إلى إبطاء الحدث أو إيقافه. لكن اتخاذ قرار هو حدث. وقرار القيام بفعل ما أو عدم القيام بأي فعل هو الذي يجعلنا نفهم الطبيعة الجوهرية للشخصية ويكشف لنا أفكارها ودوافعها.

فكّر بأول أفلام الرجل العنكبوت، فهو حافل بالقرارات والاختيارات. فبيتر يعتقد أن الحصول على سيارة سيساعده على كسب حب ماري جين .M. J، لذلك يقرر الذهاب إلى "المصارعة المجنونة،" ويدخل المنافسة تحت اسم "العنكبوت البشري." وهو يتغلب على خصمه، لكن متعهّد المصارعة يغشه ويستولي على ما ربحه. وحين يظهر أحد اللصوص، يواجه بيتر الاختيار، فهو يستطيع أن يساعد المتعهد الذي غشّه ويمكنه ألا يساعده. يقرر بيتر عدم المساعدة، ويفلت اللص. ثم يكتشف بيتر أن العم بِن قُتِل في عملية اختطاف سيارة. يكون رد فعل بيتر أن يطارد القاتل، ويتمكن من تعقّب خاطف السيارة ويكتشف أن الرجل نفسه الذي سرق مال "المصارعة المجنونة،" أي الرجل الذي تركه يفلت، هو قاتل العم بِن. وهكذا يواجه بيتر عواقب أفعاله. ويضعه هذا أمام اختياره الثاني: إما أن يقتل الرجل أو يتركه للشرطة. ويدفع صانعو الفيلم الرجل الشرير لأن يرغم بموته بيتر على التصرف خلافاً لما أراده، لكن فعله واختياره ينمّان عن الشخصية التي تحوّل إليها. وفي المشهد الذي يتبع تخرج بيتر من المدرسة الثانوية، نرى القرار الواضح الذي يتخذه بقبول المسؤولية عن قواه والذي بموجبه يصبح الرجل العنكبوت. وإذا شاهدت هذا المشهد، فسترى كيف يصف صانعو الفيلم ببراعة عاطفة القرار ليجعلوا المشاهدين أكثر مشاركة لبيتر في هذا الشعور.

ويمكن لعملية القرار والاختيار من بين خيارات معينة أن تصعّد الدراما والترقّب أثناء انتظارنا للفعل الذي يبيّن ما يعتمل داخل الشخصية. وعَرْض

هذه اللحظات يتيح للمشاهدين أيضاً فرصة لأن يستوعبوا مع الشخصيات ما يحدث، ويعطي هذا لهؤلاء المشاهدين الوقت ليشعروا بما تشعر الشخصيات به وتعميق الرابطة معها. وفي كثير من الأحيان يتيح الكتّاب الجدد للشخصيات خياراً بين شيء إيجابي (مثل الرجل الذي تحبّه البطلة حباً حقيقياً) وشيء سلبي (مثل رجل لن تحبه أبداً). لكن هذا ليس اختياراً حقيقياً. فهو لا يقود إلى تضحية. وباستثناء حالة لوك سكايوكر الذي يختار بين الخير في جانب المتمردين أو الوقوف إلى جانب والده والإمبراطورية الشريرة، فإن اختياراً من هذا النوع ليس مؤثّراً لأن الخيار السلبي لا يمثّل شيئاً تريده الشخصية حقاً.

خذ مثلاً الاختيار الذي يقوم به روي نيري Roy Neary (ريتشارد دريفوس Richard Dreyfuss) في فيلم مواجهات قريبة من النوع الثالث. فترك زوجته وأسرته يبدو هو الشيء العاقل الوحيد الذي عليه أن يفعله لأنها سليطة جداً، ودعوة المجهول قوية جداً. ولأنه لا يهمنا إن بقي، فإن تأثير الاختيار يضعف. إذ أننا نريده أن يذهب. ولكن كيف سيكون الأمر لو أن أحد أطفال روي مريض وكان الاختيار بين أن يبقى ويساعد أسرته أو أن يذهب لتحقيق مصيره ويتبع الصحون الطائرة؟ المجازفة أكبر في هذه الحالة، ويفقد اختياره شيئاً من طبيعته الآلية ويكتسب صبغة أخلاقية أكبر (بغض النظر عن ما يختار)، وتتوضّح حاجته (لرؤية عوالم أخرى) بشكل أكثر حيوية.

وتكون القرارات والاختيارات في أقوى حالاتها عندما تكون لها عواقب. فحين يدرك إليوت Elliot – الذي لديه مقدار طفيف من سوء التأقلم – في إي تي: القادم من خارج الأرض – أن عليه أن يدع صديقه الجيد الوحيد إي تي يعود إلى وطنه، يختار اختياراً أخلاقياً صعباً ينطوي على تضحية. ولأننا نعرف مدى تكلفة هذا الاختيار بالنسبة لإليوت، فإننا نتقبل مدى المشقة التي يتحملها في عمله لمنع إي تي من الوقوع في براثن

الحكومة. وفي فيلم الروايات الرخيصة، يتمكن بوتش Butch (بروس ويليس Bruce Willis) من تحرير نفسه من قبضة المغتصبين أثناء انشغالهما بمارسيلوس Marcellus (فينغ ريمز Ving Rhames). ويشق بوتش طريقه إلى الباب وإلى الحرية، لكنه لا يستطيع أن يغادر. فهو يختار اختياراً ويغامر بحياته، من أجل الرجل الذي أراد أن يقتله. لأن ترك المكان شيء يتناقض مع قواعده الأخلاقية الخاصة.

وبرودي رئيس الشرطة في فيلم الفكان يقبل طلبات رئيس البلدية بإبقاء الشاطئ مفتوحاً، ونتيجة لذلك يموت بعض السابحين. اختيار رئيس الشرطة هنا خاطئ، فقد أخذ جانب رئيس البلدية وليس جانب العَالِم، والشعور بالذنب بسبب اختياره، مع رغبته في الانتقام لموت السابحين بقتل سمكة القرش، سيحفزانه طوال ما تبقى من القصة. إن يديها الآن – يدي رجل قانون ورب أسرة – ملطختان بدم طفل ، وهو رجل لم يستهوه الماء حقاً قط، لكن الماء هو المكان الذي يكمن فيه غريمه. لذلك فهو سيطارد السمكة، ولا بد له أن يقوم بعمل. وهو يفعل ذلك تحت ضغط هائل يتضمن ضرورة أخلاقية حقيقية (حماية الأبرياء) وضد خصم هو حرفياً خارج نطاق القواعد الأخلاقية وذو دم بارد. من سيتوقف الآن عن القراءة عنه أو مشاهدته؟

الاختيارات والانعكاسات

بالنسبة للكتّاب الذين يكتبون حبكة مثيرة أحد الجوانب المساعدة الأخرى في فعل الاختيار هو الكيفية التي يمكن فيها استخدام الخيار لإعداد انعكاس في الحبكة. فإحدى الشخصيات تواجه خياراً. وتوضح أفعالها الخيار الذي ستفضّله، لكن يبقى في البديل غير المرغوب قيمة بالنسبة لها. ويرى المشاهدون الشخصية الرئيسية تناضل ثم تلتزم بمسار معين يقود إلى حيث تريد، رافضة الخيار الآخر، حتى آخر لحظة حيث تعدل عن رأيها. وتختار الآن البديل الذي لم تكن تريده، ولكن لسبب يستطيع المشاهدون فهمه.

في فيلم خمس قطع سهلة بوبي Bobby (جاك نيكلسون) هو رجل في نزاع مع نفسه ومع جميع من حوله تقريباً. ويظهره الجزء الأول من الفيلم على أنه شخص لا يمكن التنبؤ بتصرفاته يعمل في حقول النفط ويعيش مع صديقته النادلة ريت Rayette (كارِن بلاك Karen Black)، وهو غير قادر على الالتزام بشيء أو الحفاظ على التزامه. وعلاقته مع ريت مبنية على كونها توفر حياة مريحة أكثر مما هي مبنية على الحب. وبعد حوالي عشرين دقيقة من الفيلم، تماماً حين يكتشف بوبي أن ريت حامل، يترك حقول النفط في بيكرزفيلد Bakersfield وينتقل إلى استوديو تسجيل في لوس أنجلس حيث يقابل أخته (لويس سميث Lois Smith)، وهي عازفة بيانو في أوركسترا. تخبر بوبي أن والده مريض وأنه لا بد لبوبي أن يأتي إلى البيت. الآن يعلم المشاهدون أن بوبي ليس شخصاً جلفاً من رجال النفط بالولادة، بل هو من طبقة مختلفة كلياً. وهو يتقبل الخبر بطاعة ويعود إلى بيكرزفيلد.

حين يصل بوبي إلى مكان إقامته يجد ريت متقوقعة في سريره وغير مستعدة للكلام. ويحاول أن يجعلها تتحدث معه، لكنها ترفض التكلم معه، وهذا يغضبه. لذلك يخبرها بلا مقدمات أن عليه الذهاب إلى بيته، لأن والده مريض. وسيغيب أسبوعين أو ثلاثة. لكن ريت تعرف أنه سيهجرها وأن علاقتهما ستنتهي. وأثناء حزمه لأغراضه، يرقّ قليلاً ويخبرها أنه سيحاول مكالمتها، لكن ذلك لا يعني شيئاً لها. وهي تبكي دون أن تصدر صوتاً، وتعجز عن مواجهته. وفي النهاية يتجه نحو الباب ويقول: 'كفى يا ديبستو[1]. أنا لم أقل لك قط إن هذا سيؤدي إلى أي شيء، أليس كذلك؟' وحين تصر على عدم الإجابة، ينطق ببضع عبارات فارغة إضافية ويغادر بعدها المكان.

وخارج المنزل، يلقي بوب حقيبته على المقعد الخلفي من سيارته المتداعية. ويصعد إلى مقعد السائق ويجلس لحظة قبل أن يدير مفتاح السيارة.

---

(١) ديبستو DiPesto هو اسم ريت العائلي في الفيلم. (المترجم)

وفجأة يتملكه الغضب ويضرب مقود السيارة. بعد ثانية، يندفع خارجاً من السيارة. وفي المشهد التالي نراه وقد عاد إلى المنزل ويسأل ريبِت: 'أتريدين أن تأتي معي؟' وينتهي المشهد بلقطة لابتسامتها.

خلال المشهد، يلتزم بوبي بالمغادرة بدون ريبِت. ومن تصرفاته السابقة لهذا المشهد، يعرف المشاهدون أنه لا يعطي قيمة كبيرة لهذه العلاقة. وقد شاهدوا معاملته السيئة لريبِت وخيانته لها. لكن مع نهاية المشهد، حين يدخل ويطلب من ريبِت أن تصاحبه، يستنتج المشاهدون أنه لا بد وأنه يهتم بشأنها. ومن الواضح أن تصرفه لصالحها أكثر من كونه لصالحه. ويقرأ المشاهدون المشهد على أنه يعني أن بوبي لا يريد أن يجرحها. ومع نهاية الفيلم، قد تتكون لديهم تفسيرات مختلفة لهذه الأحداث، لكن في الزمن الراهن، تفاجئهم تصرفاته وتترك انطباعاً قوياً في أنفسهم. من الناحية الدرامية، المشهد أكثر إثارة بسبب الصراع بين الشخصيتين، وتشكّل نهايته، بما فيها من تحول، مفاجأة بالنسبة للحبكة وكذلك بالنسبة للشخصية.

الاختيارات والقرارات المؤثرة بنيوياً

يمكن أن تأتي الاختيارات والقرارات في أي مكان في حبكة الفيلم. لكن القرارات والاختيارات الكبرى تكون أكثر تأثيراً حين تأتي عند نقاط الانعطاف البنيوية في الفيلم. فحين تأتي الخيارات عند ذُرا الفصول الأول والثاني والثالث وعند نقطة المنتصف، توضح تركيز الحدث ومعناه، وتبلور المجازفات بتقديم عواقب واضحة للحدث، وترينا طبيعة الشخصيات من خلال ما تختاره.

في فيلم المصفوفة، هل سيتناول نيو Neo الحبة الحمراء أم الزرقاء (نهاية الفصل الأول)؟ وفي فيلم برنامج المسابقات هل سيجيب تشارلي (رالف فينس) على السؤال ويبتلع طُعم إنرايت (ديفيد بيمر) أو يفضح الخدعة

(نهاية الفصل الأول)؟ هذان الخياران يحددان الشخصية وكذلك اتجاه الحدث. وفي برنامج المسابقات، نتيجة وقوع تشارلي فريسة لإغراء إنرايت، ينتقل من كونه أستاذ جامعة مساعداً مغموراً في جامعة كولومبيا إلى أيقونة قومية. وفي المصفوفة، يتناول نيو الحبة الحمراء وتبدأ المغامرة. كلا هذين الاختيارين يؤديان إلى فعلين ينقلان الحبكتين إلى الفصل الثاني.

وفي فيلم الفتاة الطيبة، هل ستقوم جوستين (جنيفر أنيستون) بتسليم هولدن (جيك غيلينال) أم لا (ذروة الفصل الثاني)؟ وفي فيلم أمسك بي إن استطعت، هل سيصدّق فرانك Frank (ليوناردو ديكابريو Leonardo DiCaprio) قصة كارل Carl (توم هانكس Tom Hanks) عن عزم الشرطة الفرنسية على قتله ويهرب تحت حماية كارل أم سيخرج من ذلك الباب بمفرده، بدون أن تقيّد يداه ويغامر بأن يرمى بالرصاص(ذروة الفصل الثاني)؟ وفي فيلم الشيطان يرتدي برادا هل ستختار أندي Andy (آن هاثاوي Anne Hathaway) حياة ميراندا بريستلي Miranda Priestly (مريل ستريب Meryl Streep) أم حياتها هي (الذروة)؟ وفي فيلم عطلة في روما، هل ستبقى آن Ann (أودري هيبورن Audrey Hepburn) مع جو Joe (غريغوري بك Gregory Peck) أم تعود إلى العرش (الذروة)؟ تبين لنا هذه الاختيارات، التي ترد في نقاط حاسمة، جوهر الشخصيات عند نهاية الفيلم.

جعل الشخصيات تقرر أو تختار يعطيها بعداً وحياة إضافيين. وهو يتيح لك أن توضح حقيقة هذه الشخصيات من خلال هذه القرارات والاختيارات، بدلاً من أن تتصورها كتقوية للقصة الخلفية ولأحكام مسبقة علاقتها بموقف الشخصية هي في الواقع أقوى من علاقتها بالحدث.

الكشف

ومن أدوات الشخصيات الأخرى التي يمكنها أيضاً أن تكون أداة تفسير مبدئي هي الكشف. والكشف هو معلومات أساسية يحتاجها المشاهدون

والشخصيات تفهم القصة كاملة. وهو يشكّل صدمة أو مفاجأة، لكنه دائماً منطقي، ويلقي الضوء على إحدى الشخصيات المهمة أو أحد عناصر الحبكة. الآن يفهم المشاهدون سبب القيام بأفعال معينة، رغم ما تنطوي عليه من مجازفات. وأحياناً الكشف هو فهم مفاجئ يتشكل لدى الشخصية الرئيسية حول حياتها وذلك كنتيجة لأحداث تتعرض لها في الفيلم. وفي كثير من الأحيان الكشف هو معلومات لها علاقة بأهداف الشخصية الرئيسية.

لأن فيلم البلدة الصينية (تشاينتاون) هو قصة بوليسية، فالمعلومات تخرج إلى النور باستمرار. لكن حين يأتي الكشف، تكتسب القصة معنى جديداً كاملاً. فغيتس يدخل المشهد وهو يعتقد أن إيفلين مذنبة وأنها قتلت زوجها. وهو عازم على استخراج اعتراف منها لكي يحافظ على رخصته كمحقق خاص. وهو يواجهها ويطالبها بكشف هوية الفتاة التي كانت في لب القضية والتي يعرف أن إيفلين خبأتها. وهي تقول أخيراً: "هي ابنتي،" ويصفعها غيتس بقوة شديدة ويكرر السؤال. "هي أختي." ويصفعها المرة تلو المرة، إلى أن تبيّن إيفلين في النهاية أن الفتاة هي "أختي و ابنتي." مع هذا الكشف، يتغير كل شيء بالنسبة لغيتس وللمشاهدين. فغيتس – الذي يكون في بداية المشهد مستعداً لتسليم إيفلين للشرطة – يعكس الآن مساره وسيفعل كل ما يستطيع لإنقاذها.

وفي كازابلانكا عند نقطة المنتصف في الفيلم تكشف إلسا لريك أنها من قبل أن تتعرف عليه في باريس كانت متزوجة من لازلو. وهذه هي أول إشارة عن احتمال وجود سبب وجيه اضطرها لأن تهجره. وعند نهاية الفصل الثاني تكشف إلسا القصة الكاملة عن خروجها من باريس. وهذا الكشف من قبلها يحرره من سلبيته ويتيح له أن يتصرف.

وحين يكون الكشف هو بالتحديد معرفة مفاجئة من قبل الشخصية، فهو في أفضل حالاته حين يظهر من خلال الحدث. فنحن إما أن نسترق النظر

إلى القلب الحقيقي للشخصية الرئيسية (أو غيرها من الشخصيات) وهي تكشف عن نفسها أو نراها رؤية مباشرة من خلال التفاعلات مع شخصيات أخرى. ويرينا فيلم حسناء أمريكية جوهر نفْس لستر من خلال تفاعله مع أنجيلا عند ذروة الفيلم. وفي فيلم جيري مغوايريدرك جيري عند الذروة أنه يريد دوروثي ويهرع إلى الخارج كي يقنعها بالعودة إليه. وهذا ليس سراً كان الشخص المعني يخبئه بقدر ما هو إدراك جديد تشكّل لدى ذلك الشخص.

ومن الأخطاء الشائعة التي يرتكبها الكتّاب الجدد حين تصوير كشف ما أنهم يزيحون الغطاء عنه بسهولة مفرطة. يسأل أحد الأشخاص سؤالاً، أو يتطوع الشخص ذو العلاقة بإعطاء المعلومة. ولكن في الأفلام العظيمة، تُخْرج معلومة الكشف بالقوة من خلال الحدث، ولا يعطى للمتلقي إذا أرادها أولم يردها. لا تريد الشخصيات إفشاء أسرارها، ولا تفعل ذلك إلى حين تضطر لذلك. انظر إلى كيف يجبر غيتس إيفلين على الاعتراف بأعمق أسرارها من خلال المواجهة الجسدية. أو تفحّص فيلم شمال – شمال غربي وكشف حقيقة أن إيف كندال Eve Kendall (إيفا ماري سينت Eva Marie Saint) ليست عشيقة فاندام Vandamm (جيمس ميسون James Mason)، بل هي عميلة مزدوجة. لا أحد يريد أن تُفشى هذه المعلومة، وخاصة الأستاذ (ليو كارول Leo G. Carroll)، لكن الشعور المتبادل بين إيف وثورنهيل Thornhill (كاري غرانت Cary Grant) يجبر المعلومة على الخروج، بالإضافة إلى أن كل شيء تريده الحكومة من هذه اللعبة هو الآن معرض للخطر.

وينقلنا هذا إلى جانب آخر من الكشف. فهو في حالات متكررة يؤدي إلى انعكاس في مسار الحدث في الحبكة. في شمال – شمال غربي، يغير ثورنهيل اتجاهه فور معرفته هوية إيف الحقيقية ويعمل لمساعدة الحكومة في القبض على فاندام. وفي المثالين أعلاه من البلدة الصينية وكازابلانكا نرى انعكاسي القصة مع رؤيتنا للكشفين.

في معظم الأحيان ترد الكشوف في الجزء الثاني من الحبكة وتكون في أكثر قوة حين ترتبط بعناصر أخرى مثل الانعكاسات والأزمات ونقاط الانعطاف أو ذُرا الفصول. ويرد الكشف الرئيسي عادة قرب ذروة الفصل الثاني، مع أنه يمكن أن يحدث في وقت مبكر قد يصل إلى الفصل الأول لتنطلق القصة بضجة مدوية أو عند ذروة الفصل الثالث. في فيلم شاهدة ينتهي الفصل الأول بكشف حقيقة أن رئيس بوك المدعو شيفرSchaeffer هو جزء من جريمة القتل التي يحقق فيها. هذا الكشف والانعكاس يجعلان الحبكة تنعطف في اتجاه جديد ويضخان إثارة في الدراما. ويميل الكشف – في أي مكان يرد فيه – إلى العمل كمادة محفّزة ويدفع الحبكة إلى الجزء التالي من الفيلم.

وللكشف القوي دائماً عواقب، تكون في كثير من الأحيان عنيفة. أحياناً تسبب المعلومات المفاجئة أن تشعر الشخصية الرئيسية بشك في نفسها قبل أن تستجمع قوتها لإعادة الالتزام بالهدف وبالقصة. أو تؤكد هذه المعلومات نضال الشخصية الرئيسية وتهرع بها وبالقصة نحو الخاتمة. ورؤية ردود الفعل هذه في شكلها الدرامي تتيح للمشاهدين نظرة سريعة إلى الطبيعة الحقيقية للشخصية الرئيسية.

أدوات التفسير المبدئي

كما هي الحال في الكشوف، تنوّر أدوات التفسير المبدئي المشاهدين حول جوانب معينة من القصة بكشف معلومات يحتاجونها كي يتمكنوا من المتابعة. وجميع الأفلام فيها مقدار معين من المعلومات يجب أن تتضمنها الحبكة، خاصة في البداية، بحيث يتجه المشاهدون في اتجاه القصة ويفهمون ما يحدث. يشار إلى هذه المعلومات حين ترد في بداية الفيلم بأنها التفسير المبدئي الرئيسي. وهي معنية بالمكان وتؤسس الشخصيات الهامة وعلاقاتها، وتطرح الصراع الرئيسي.

لكن التفسير في الحقيقة يستمر طوال الفيلم. فالحبكة في جوهرها كلها معلومات. وفي بنائك لحدث الحبكة، فإنك تتناولها بهدف رواية القصة في أكثر أشكالها تأثيراً. ونحن نرى بعض المعلومات وقد حوّلت إلى شكل درامي من خلال أفعال الشخصيات وتفاعلاتها، ومن خلال طريقة مواجهاتها للصراع وتأثيره. لكن هناك معلومات أخرى يجب التصريح بها بشكل واضح بالكلمات أو بالصور. وإذا لم يتمكن مشاهدوك من فهم ما يجري، إذا لم يتمكنوا من تتبع الحدث والتوصل إلى الروابط فيه، فهم لا يستطيعون متابعة الفيلم.

وهذه بعض الطرق التي تساعد على نقل التفسير المبدئي إلى المشاهدين.

التفسير المبدئي الرئيسي

لا يستطيع المشاهدون الانتباه انتباهاً ذكياً إلى القصة إذا لم يعرفوا الظروف السابقة التي ترتكز القصة عليها. والتفسير المبدئي الرئيسي هو المعلومات التي يحتاجها المشاهدون في بداية الفيلم لفهم القصة التي تتطوّر. لكن لا يجب أن ينظروا إلى الوراء زمنياً أكثر مما هو ضروري لهم. فحين يبدأ فيلم شمال – شمال غربي كل ما نعرفه هو أن روجر ثورنهيل هو مسؤول تنفيذي في مؤسسة للإعلان في نيويورك سيء الطالع يظنه البعض خطأً أنه الجاسوس جورج كابلان George Kaplan. ويجد نفسه في وسط أعمال تآمرية بينما لا يتوفر له من المعلومات أكثر مما يتوفر لنا، ونتمكن من المتابعة بشكل جيد تماماً. وفي فيلم جيري مغواير، يتم التفسير المبدئي الرئيسي من خلال السرد والحدث الذي يغطي قدراً كبيراً من المعلومات حول النقطة التي يقف فيها جيري مغواير في حياته في الوقت الراهن، وهذه النقطة هي أزمة شخصية. ويزودنا الكاتب كاميرون كرو بجميع ما نحتاجه من خلفية لنفهم القصة وهي تتطور.

والتفسير المبدئي في فيلم متماسك مختصر ومهم ولا يحيد عن الموضوع، موضحاً ما هو غير واضح بحد ذاته. والكثيرون من الكتّاب إما يعطون كمية مفرطة من المعلومات في بداية السيناريوهات التي يكتبونها أو كمية أقل مما ينبغي. في حالة الإفراط يستغرق الصراع وقتاً طويلاً ليحتدم ويشعر القارئ بالملل. وفي حالة المعلومات القليلة لا تتوفر للقارئ معلومات كافية لاستيعاب الأفكار المهمة، وبالتالي فهو يضيع. كلتا الحالتين تنذر بكارثة.

الخطــة

بعد تعريف الشخصية الرئيسية على الصراع، تقوم عادة بوضع خطة عمل. تبين هذه الخطة كيف تستوعب الشخصية الرئيسية المشكلة وما تنوي القيام به إزاءها. وهي توحي بالوجهة التي ستتبعها. وفي معظم الحالات تظهر الخطة في الحوار، وتساعد بالتحديد على تعريف المشاهدين بالمشكلة وبنية الشخصية الرئيسية تجاهها.

ترد الخطط في بداية الحبكة ثم تعود للظهور حين تواجه الشخصيات مقاومة تضطر لوضع خطط جديدة للوصول إلى أهدافها. ومع تقدم القصة، يطرأ في كثير من الأحيان تفاوت بين النتائج التي تتوقعها الشخصية الرئيسية والواقع الذي يمثله الصراع الذي يستمر في اعتراض الشخصية الرئيسية. ويؤدي فعل الشخصية الرئيسية إلى جعلها تطرق رأسها بالجدار، إلى أن تتولّد لديها خطة جديدة. وحين يدور الحدث ليسير في اتجاه جديد غير متوقع كنتيجة للمصاعب، فهذا يولّد في الوقت نفسه مفاجأة ومزيداً من التوتر.

والخطة هي أداة للتفسير المبدئي وكذلك أداة للحدث. فهي توفّر لنا التفسير من خلال إتاحة المجال للبطل لأن يصرّح بموقفه فيما يخصّ هدفه، وهي تقود إلى الحدث حين نرى الشخصية الرئيسية تطبق خطتها. في فيلم

جيري مغواير، خطة عمل جيري هي بيان رسالته الذي يوزعه على زملائه ويصف فيه كيف يمكن للمرء أن ينجح في عالم تأكل فيه الكلاب بعضها البعض. وبدلاً من أن تقود الخطة جيري إلى النجاح، ينتهي الأمر به بأن يفقد عمله.

يمكن أن تكون الخطط نتيجة تفكير وإمعان أو توضع لحظة بعد لحظة. في فيلم إرن بروكوفتش، يضع إد وإرن خططاً للقضية طوال الفيلم. ونحن نرى طريقة تفكيرهما ونفهم موقفيهما ونواياهما. وفي فيلم حقل الأحلام، خطة ري كينسلا Ray Kinsella(كيفن كوسنر Kevin Costner) انتقائية كلياً وموضوعة على أساس لحظة بعد لحظة، فهو يتبع صوتاً سمعه في حقل ذرة.

السرد الروائي

في الوقت الراهن يشيع استخدام السرد الروائي لتولي أمر التفسير المبدئي. وقد أظهرت أفلام مثل الأطفال الصغار وأغرب من الخيال وتكيّف والساعات إلى أي حد يمكن للسرد أن يكون فعّالاً. المشكلة هي أن معظم السيناريوهات لا تستعمله استعمالاً إبداعياً. فهو موجود فقط ليخبرنا بما يجري، أو الأسوأ من ذلك، ليخبرنا ما نعرفه من خلال حدث الحبكة. واستخدامه بأي من هاتين الطريقتين يجعل الحدث مسطحاً ومملاً، ويقتل نص المشاهد التحتي. فالمشاهد لم يعد لديه شيء يستنتجه لأن كل شيء قد أعطي له.

وكي يؤدي السرد الروائي وظيفته أداء جيداً، يجب أن يأتي من صوت محدد وأن يضيف بُعداً آخر للقصة. في فيلم حسناء أمريكية، يتميز السرد بلهجة ساخرة تتنبأ بالصراع. وهو يشكّل المعلومات وينقلها لكن استخدامه محدود. وفي فيلم الساعات، يوفر السرد معلومات كما يوفر استمراراً بربط خطوط القصة الثلاثة المنفصلة. ويستخدم كلا فيلمي الأطفال الصغار وأغرب من الخيال السرد على نحو متماثل. فكلاهما يستخدمان السخرية والبصر

الثاقب لرواية القصة بشكل إبداعي. ولكن بينما يستخدم الأطفال الصغار السرد ليضيف إلى معرفتنا بالحبكة، فإن فيلم أغرب من الخيال يحوّل الصوت الراوي إلى شخصية محددة لا تحكي القصة فحسب، بل توجِد صراعاً رئيسياً بالنسبة لهارولد. ويستخدم فيلم تكيّف السرد كفاصل فكاهي، إذ يكشف الصراعات الداخلية التي يخوضها تشارلي كوفمان Charlie Kaufman (نيكولاس كيج Nicholas Cage) ويجعلنا نضحك. وهو في كثير من الأحيان يناقض ما نراه. ويقوم فيلم آني هول بالشيء نفسه، وكذلك فيلم حول شميت، من خلال الرسائل التي يكتبها وارن Warren لطفله "المتبنى" في أفريقيا.

وتستخدم أفلام جيري مغواير وحقل الأحلام والبيانو جميعها السرد المبدئي لخلق مزاج معين وتوفير معلومات مهمة يحتاجها المشاهدون لبدء الفيلم. ويستخدم حقل الأحلام بأسلوب مباشر، بينما هو في فيلمي جيري مغواير والبيانو مباشر أيضاً لكنه مثقل بالصراع.

وتخدم البطاقات المكتوبة الغرض نفسه. وهذه البطاقات هي ما يدل اسمها عليه تماماً، فهي معلومات مكتوبة لا بد للمشاهدين من قراءتها قبل أن تختفي من الشاشة. وهي تعبّر عن التفاصيل بسهولة، وكثيراً ما تُستخدم في البداية، فتساعد على توضيح التفسير المبدئي وجذب المشاهدين إلى الفيلم. في فيلم شكسبير عاشقاً تخبرنا بطاقة مكتوبة فوق شاشة سوداء في البداية مكان وجودنا: لندن، إنجلترا، ١٥٩٣. وتظهر بطاقة أخرى: "في أيام المسرح الإليزابيثي المجيدة كان مسرحان يتنافسان على الكتّاب والجمهور. في شمال المدينة كان مسرح الستارة، موطن أشهر ممثلي إنجلترا: ريتشارد بربيج Richard Burbage." ثم مع الظهور التدريجي للصورة التي تظهر المسرح تستمر الكلمات: "وعلى الجانب الآخر من النهر، مسرح الوردة، الذي بناه فيليب هنسلو Philip Henslowe، وهو رجل أعمال يعاني من مشكلة التدفق النقدي." الآن عرف المشاهدون مكانهم وأصبحوا مستعدين لبدء الفيلم. وفي

حرب النجوم: أمل جديد، تبين اللوحة الكتابية الزاحفة الصراع بين المقاومة والإمبراطورية، وتثبّت المشاهدين مع المعارضة في لب القصة.

يأتي التفسير المبدئي الذي يُقَدَّم بهذه الطريقة عادة في بداية الفيلم للمساعدة على تهيئة المشهد، لكنه يمكن أن يُستخدم من البداية إلى النهاية أيضاً. يستخدم فيلم دون روسDon Roosنهايات سعيدة بطاقات مكتوبة طوال الفيلم ويضيف معلومات ويعلّق على حدث الحبكة، وهذا غالباً يحدث تأثيراً جيداً.

يمكن للمعلومات المكتوبة أن تكون أداة قوية للكاتب لأنها في اللحظة التي تظهر بها على الشاشة يحتاج المشاهدون إلى البدء في الانتباه المركَّز، وهم يولون هذا الانتباه عادة خوفاً من أن يفوتهم شيء هام. لكن الخطر دائماً هو أن يعطيهم الكاتب معلومات أكثر مما يجب، فيُغرق المشاهدين بالمعلومات بدلاً من أن يقدّم القصة بشكل درامي.

الصراعات الثانوية

الصراعات الثانوية هي تماماً ما يوحي به اسمها: صراعات أقل أهمية تُستخدَم لجعل تقديم المعلومات أكثر إثارة للاهتمام. وفي كثير من الحالات، تتموّج هذه الصراعات عبر الحبكة، وبذلك توجد استمراراً من خلال الشخصيات، كما أنها تزيد من التوتر.

في فيلم قراصنة البحر الكاريبي يتشاجر بينتِل Pintel (لي آرنبرغ Lee Arenberg) وراغيتي Ragetti (مكنزي كروك Mackenzie Crook) على كل شيء أثناء طرح المعلومات للمشاهدين. ويتشاحن هنسلو Henslowe (جيفري رَش Geoffrey Rush) وفنيمان Fennyman (توم ولكنسون Tom Wilkinson) في فيلم شكسبير عاشقاً حول تفاصيل تقديم المسرحية للعرض أثناء قيامهما بإخبار المشاهدين بما يجري. ومايلز في فيلم عمل خطر يتابع قضية جويل

باستمرار وهما يعطيان التفسير المبدئي كي تنطلق القصة. ويتجادل جِف (بيل مَري) في فيلم توتسي مع شريكه في السكن مايكل (دستن هوفمان) حول تدّخل دوروثي في حياتهما. وهذا الصراع يجعل إفشاء مايكل لخططه أمام المشاهدين أكثر إثارة للاهتمام.

المعلومات البصرية

تتألف المعلومات البصرية من تفاصيل بصرية محددة تساعد المشاهدين في معرفة ما يحتاجون إلى معرفته من الحبكة. في فيلم الرجل العنكبوت، لا توجد عناكب في كل مكان في مختبر الجامعة، لكن عرضاً متكرراً باستمرار على شاشة فيديو في الخلفية يبيّن خيوطاً من الحمض النووي DNA وعنوان المشروع: "الأبحاث الجينية." وحين يهرب العنكبوت من مكان تربيته، يعرف المشاهدون أنه خطِر. تذكَّر أن الملكية العقارية في شكسبير عاشقاً تقزّم الشخصيات في أول مرة نراها فيها من الخارج. وهي تتباين مع الغرف القذرة التي يعيش ويل فيها وتتيح للمشاهدين أن يروا ثراء فيولا Viola (غوينِث بالترو Gwyneth Paltrow).

فكّر ملياً حين تصف شيئاً بما تريد أن يعرفه قارئك، ومُشاهدك بعده، من خلال المَشاهد المرسومة على الستارة الخلفية أو من المَشاهد المؤدّاة التي تقدمها له. ما تحتويه غرفة إحدى الشخصيات مثلاً يمكن أن يخبر المُشاهد أشياء كثيرة عن حقيقة تلك الشخصية. كما أن الأفعال والسلوك جيدان أيضاً. إننا لا ننسى أبداً ميلفِن أودال Melvin Udall (جاك نيكلسون) في أفضل ما يمكن الحصول عليه وهو يمشي على الرصيف دون أن يدوس على الشقوق. هذا هو ما يجب أن تسعى إليه في مشاهدك.

الفصل السادس

تسلسل القصة

في ترتيب الحبكة لا بد من التعامل مع المشاهد والحدث والعاطفة على نحو فعّال كي يتابع المشاهدون تدفق المعلومات ويستمروا في الاهتمام ويفهموا المعنى النهائي للقصة. وتتألف هذه المعلومات من مشهد التصوير، والتفسير المبدئي، والشخصيات المهمة والثانوية، والحدث الصاعد، والصراع الرئيسي، والصراعات الثانوية في العقبات والتعقيدات، والحبكات الفرعية، وردود الفعل العاطفية، وأشياء أخرى. وهذه أمور كثيرة تحتاج إلى تنظيم. وهي أحد الأسباب في أن الكثير من السيناريوهات تكون مشوشة جداً. وحين تقفز الحبكات من مشهد إلى مشهد، ومن الصراع الرئيسي إلى حبكة فرعية، ومن وحدة ضئيلة من المعلومات إلى وحدة ضئيلة أخرى، فإن الجمهور (القراء والمشاهدين) ينزع للشعور بالإحباط لأنه يصبح من الأصعب عليه التوصل إلى الروابط بين المشاهد وبالتالي فهم ما تعني كل هذه الأشياء. فهم يحصلون على معلومة صغيرة هنا عن أحد جوانب القصة، ثم معلومة أخرى عن جانب آخر، ثم آخر. ويبدو مجموع هذه الأشياء وكأنه خليط بلا نظام. لكن هذه هي الصورة التي تظهر فيها سيناريوهات الكثيرين من الكتّاب الجدد عند قراءتها.

من أجل أن ينجح أحد الأفلام، يجب أن يلتزم بمبادئ الدراما بحيث

تُنقَل المعلومات على نحو يمكّن المشاهدين من متابعته عبر الحدث والبصريات والصوت. والبنية هي أول وسيلة (تكتيك) يستخدمها الكاتب ليضمن ذلك. فهي توجد إطاراً لتنظيم المادة بأكملها وجعلها منطقية ومفهومة. لكن هذه الوسيلة ليست غير الخطوة الأولى.

رسم الحبكة هو إبداع تسلسل من الأحداث ينتقل بلا جهد ظاهر من مشهد إلى المشهد التالي، مرشداً القارئ أولاً، ومن بعده المُشاهد كما هو مؤمّل، عبر التفاعل المعقّد للعناصر من أجل رواية الحكاية. ويحوِّل رسم الحبكة الاعتبارات البنيوية في القصة إلى لحظات تعبر عن التفسير المبدئي وتبني الترقّب وتكشف عن الشخصيات وعن العاطفة بطرق تعمّق مشاركة الجمهور. وهو يأخذ نقاط التأطير البنيوية ويجد أكثر الطرق إثارة للاهتمام ومفاجأةً وتحريكاً للعواطف لربط هذه النقاط. فرسم الحبكة هو في الواقع فن إيجاد العلاقات بين مَشاهدك لجعل نقاط القصة أكثر قوة ومعنى. (وما أقصده بعبارة "نقاط القصة" هو أكثر من مجرد نقاط "الانعطاف" أو نقاط "الحبكة" والفواصل بين الفصول، بل أعني المعلومات والعواطف والأحداث المهمة في القصة.)

كان لديّ ذات مرة طالبة تخيّلت قصة رعب نفسية آسرة لكن المنتَج النهائي لم ينجح. فلم يكن بإمكان القارئ أن يشعر بالشخصيات، وكانت الحوافز مشوشة، وكانت الأحداث كثيرة جداً إلى حد أضاع القصة. وحين واجهتْ الطالبة تعليقاتي شعرتْ بالغيظ. وأشارت إلى مَشاهد في السيناريو صُمّمت خصيصاً لإظهار جوانب مختلفة من الشخصية. وبالنسبة لها كانت الشخصية الرئيسية حقيقية وحيّة، والقصة تتحرك.

السبب في أن هذه المَشاهد لم يكن لها الصدى المطلوب ولم تحقق التأثير على القارئ كما أرادت الطالبة هو أنه ليس بينها رابطة درامية من خلال أحداث محددة تعتمد على السبب والنتيجة. وهي لم تقدّم الصفات

المحددة التي تتصف شخصيتها الرئيسية بها بشكل درامي على أساس أفعال وردود فعل. ولم يكن باستطاعة القارئ أن يفهم حوافز الشخصية ويتتبع الأدلة المهمة في القصة. ولم تَبْنِ المَشاهد سلسلة من الأحداث لإيضاح النقاط المهمة. لقد تصورت الكاتبة قصة في ذهنها لكنها لم تجد طريقة لإيضاحها على أساس العلاقات المبنية على السبب والنتيجة بين المَشاهد بالنسبة للشخصيات.

وهي ليست فريدة، فالكثير من الكتّاب الجدد لا يفهمون أن أفضل طريقة لحكاية قصص الأفلام هي على أساس مقاطع مبنية على السبب والنتيجة، وليس على شكل مَشاهد مفردة يعبّر كل منها عن نقطة معينة ثم تنتقل القصة إلى المشهد التالي. وحين يعمل الكتّاب بطريقة "المشهد المنفصل" يكون لديهم في كثير من الأحيان أحداث كثيرة، لكن ما يتوفر لهم لينقلوه في هذه الأحداث عن الشخصيات قليل جداً. وفي كثير من الأحيان تتعرض السيناريوهات التي يكتبونها للنقد على أساس أنها مسطحة أو مشوشة أو كلا الأمرين معاً، مع أن الكاتب قد يشير إلى مَشاهد اعتقد أنها تضيف بعداً إضافياً للقصة. وكثيراً ما يغفل القراء عن هذه المَشاهد لأنها لم تُصوِّر صورة درامية مع روابط السبب والنتيجة. ولا تترك المعلومات سوى تأثير قليل على القارئ وهكذا فهي تذوي إلى الخلفية مع كل التفاصيل الأقل شأناً.

المخطط العام للأحداث

تبدأ هذه المشكلة في أحيان كثيرة في مرحلة وضع المخطط العام. فالكثيرون منا يتناولون كتابة السيناريو كعملية وصل بين ستين مشهداً أو ما يقاربها في خط يسير من البداية إلى النهاية ويضعون مخططهم على هذا الأساس. ونرى نحن القصة كخيط من الحوادث المفردة تجتمع معاً لتنقل إلينا الحدث والصراع. وتسير بنا من البداية وتتركنا عند النهاية. (الرقم ستون يأتي من معيار قديم لكتابة السيناريو يعتبر متوسط طول المشاهد صفحتين.

واليوم متوسط المشهد هو صفحة وثلاثة أرباع الصفحة، لكن من الصعوبة بمكان إجراء عملية الحساب بسرعة، لذلك ندوّر الرقم إلى صفحتين.)

المشكلة هي أن الكتّاب ينظرون إلى هذه المشاهد المفردة كأفكار مستقلة. وجميع هذه المشاهد الستين أو السبعين تحتوي على معلومات مهمة. وتزدحم السيناريوهات وتصبح بالغة التعقيد بسبب ذلك. فمع حدوث كل هذه الأشياء لا يتوفر وقت كاف لتطوير الأفكار تطويراً مناسباً للشخصيات وبيان ما تعنيه الأحداث لها. ويمكن أن يضمّن أحد الكتّاب في مخطط حدثاً يبدو أنه يجري في موقع واحد، وله بداية ووسط ونهاية، ولكن كي يكون الحدث فعالاً يجب أن يتنقل بين عدة مواضع وأن يستغرق وقتاً أطول.

على سبيل المثال، قدّمت إحدى الكاتبات، في المشهد الأول من مخططها، شخصاً (هو الشخصية الرئيسية)على متن طائرة مائية، وكان هذا الشخص يسكر مع الطيار، ثم تهبط الطائرة، ويركب سيارة أجرة، ويمازح السائق، ويهرع إلى بيته، ويشعر أنه إنسان فاشل. من الواضح أن هذا لم يكن مشهداً واحداً بل مشاهد كثيرة. ولأنها لم تتمكن من تركيز فكرتها الأساسية لإعطائها صبغة درامية على مدى عدة مشاهد، فإن مخططها المؤلف من ستين مشهداً كان ممتلئاً بالمعلومات في كل مشهد بحيث أن كتابته على نحو صحيح سيضاعف من طول السيناريو. بدلاً من ذلك حاولت حشو كل شيء في سيناريو مؤلف من ١٢٠ صفحة، ما أدى إلى سيناريو يجري جرياً عبر الصفحات. وعانى القراء من صعوبة كبيرة في الارتباط مع الشخصية التي أبدعتها ومتابعة ما هو مهم بالنسبة للقصة. حين تقفز القصص من مشهد إلى مشهد ولا تكون الروابط بينها واضحة، يضيع عن القارئ مغزى الأفكار ولا يعرف أين يجب عليه أن يركّز.

تبنى الأفلام الطويلة في مجموعات من المشاهد

تنسّق الأفلام العظيمة معلومات قصتها تنسيقاً فعالاً بتجزئة الحبكة إلى أقسام مطوّرة تطويراً جيداً. وتركّز هذه الأقسام خط الحدث للمشاهد لكي يستطيع أن يرى ويتابع تتالي الأحداث في الصراع المتصاعد وردود فعل الشخصيات. هذه علاقات قوية بين المشاهد مبنية على السبب والنتيجة، وكل مشهد يبني على المشاهد السابقة ويؤدي إلى التالي. وكل قسم له تأثير على الحبكة الأساسية. وحتى إذا انحرف عن خط الحبكة الرئيسي وتناول حبكة فرعية أو تركّز على رسم الشخصيات، فإن معناه سيتضح عند النهاية.

تحتوي الأفلام الطويلة على ما بين ثماني عشرة إلى خمس وعشرين فكرة رئيسية تطوّر عدداً من المشاهد يبلغ ستين إلى سبعين مشهداً (مع احتمال بضعة مشاهد أكثر أو أقل). وأساس معظم القصص بسيط نسبياً وحسن التطوير. وتنظّم هذه الأفكار في مجموعات من المشاهد تبني الأفكار الهامة وتطوّرها. وهذا يتيح للكاتب أن يعطي لأي فكرة هامة ما يكفي من الوقت والثقل كي يتابع الجمهور أهميتها في القصة ويفهم هذه الأهمية.

اعتبارات بنيوية

المفتاح هنا هو فهم كيف تقوم بنية القصة القوية بوظيفة الأساس الذي يبنى عليه الرسم الفعّال للحبكة حين تكون العلاقات واضحة بين نقاط التركيز الرئيسية وكل فصل من القصة. وبسبب الكتب المنشورة التي لا تعدّ مخصصة لهذا الموضوع المراوغ، فإن مراجعتي هنا وجيزة ومعنية فقط بالاستراتيجيات التنظيمية الأساسية. وللمزيد عن هذا الموضوع ارجع إلى كتاب أسرار كتابة السيناريو.

البنية في أبسط أشكالها لها بداية ووسط ونهاية. وبعض الأجناس المعينة لها متطلبات معينة تحدد تحديداً أدق بنية قصصها، لكن الخطة

المطروحة هنا مرنة مرونة كافية لاحتواء جميع القصص. الغرض من الفصل الأول هو تقديم الشخصيات والصراع الرئيسي (ومعه النقاط الهامة المتعلقة بها وبه) وطرح المسألة الدرامية في الفيلم. ويركّز الفصل الثاني على الحدث الصاعد في المواجهة بين القوى المتعارضة والتعقيدات الناشئة عنه. والفصل الثالث يحل التناقضات ويقدّم المعنى النهائي.

الفصل الأول

تشتمل نقاطك البنيوية في الفصل الأول على الافتتاحية، والحادثة المحرّضة، وذروة الفصل الأول. وتطرح افتتاحية الفصل الأول تفسير الوضع المبدئي، أي المعلومات عن القصة التي يحتاج الجمهور لمعرفتها لفهم الصراع الذي يتبع. وبعد ذلك تبني الافتتاحية القصة للوصول إلى الحادثة المحرّضة. وتطلق ليندا سيغر Linda Seger في كتابها تحويل السيناريو الجيد إلى سيناريو عظيم على هذا اسم المادة المحفِّزة، وهذه بالضبط التسمية الصحيحة: شيء يحدث يتطلب حدوثه رد فعل من الشخصية الرئيسية ويدفع القصة لتتطور. وعند ذروة الفصل الأول تكون المشكلة الأساسية (أو الصراع الرئيسي) قد أعلنت بوضوح، ولا بد من فعل ينتج عنها.

والحدث في أفلام الأجناس موصوف بدقة في مشكلة الحبكة. في فيلم سبعة– الذي هو من أفلام إجراءات الشرطة – يصف الحدث الروائي بالتفصيل مشكلة القاتل الذي ارتكب سلسلة من الجرائم وتأثير هذه المشكلة على الشخصيتين الرئيسيتين. تقدّم الافتتاحية سومرست، وهو محقق سري نفد صبره وسيتقاعد بعد سبعة أيام. وعليه تدريب من سيحل محله، وهو ميلز، شاب حديث العهد في المدينة يعتقد سومرست اعتقاداً واضحاً أنه مجنون لأنه يريد هذه الوظيفة. وتشكّل الجريمة الأولى الحادثة المحرّضة. وعلى الرغم من أنهما لا يعرفان ما المجازفة التي سيخوضانها فإن التحقيق يبدأ. ويتصاعد الصراع بين سومرست وميلز، ويعيد الضابط المسؤول (ر. لي إرمي R. Lee Ermey)

تكليف المحقق الأصغر سناً بالتحقيق في جريمة قتل ثانية، وبذلك يفصلهما أحدهما عن الآخر بشكل فعال. مع نهاية الفصل الأول، يربط سومرست بين الجريمتين. نتيجة لذلك يتخلى عن القضية تاركاً ميلز يتولاها. وهذا يفصح عن الصراع الحقيقي في الفيلم ويطرح السؤال الدرامي الذي سيتابعه: هل يمكن أن تقبض الشرطة على مرتكب سلسلة جرائم القتل؟

في عمل درامي مثل حسناء أمريكية، نرى وضعاً مشابهاً. فافتتاحية فيلم حسناء أمريكية تؤسس احتمال وقوع جريمة القتل وتعلن عنها بصوت لستر المرافق الذي يخبر المتفرجين أنه سيموت خلال سنة. "على نحو ما، أنا ميت الآن." هذه عائلة تعيسة. فهو وزوجته لا ينسجمان على أي مستوى، ومن الواضح أن ابنتهما لا تستطيع ان تتحمل أياً منهما. والحادثة المحرّضة في مباراة كرة القدم تعرّف الجمهور بهوس لستر بأنجيلا. فهي تشعره أنه حيٌ ويزيد هذا الافتتان من تهديد علاقاته الأسرية أكثر مما هي مهددة فعلاً. ويراجع لستر تفاصيل زواجه وهو يصاحب زوجته إلى مأدبتها العقارية، حيث يقابل جاره الجديد ريكي وتصطاد كارولين موعداً على الغداء مع بَدي كين. لكن نهاية الفصل الأول تبني على افتتان لستر بأنجيلا، وهو يسمع أنجيلا – دون علمها – تخبر ابنته جين أنها تعتقد أنه جذّاب. وأنها قد تمارس الجنس معه إذا خفف وزنه وبدأ يقوم بتمارين رياضية. وهذا بالضبط ما يبدأ لستر بفعله. هذا هو الدافع الحقيقي للستر كي يغيّر حياته، لكنه يخاطر بإبعاد كل شخص آخر في حياته عنه. ويطرح تصرفه السؤال الدرامي: هل سيتبع لستر نزواته تجاه الفتاة، وما الذي سيحدث نتيجة لذلك؟

يمكننا أن نرى من هذين المثالين المختلفين أن الفصل الأول يحدد بوضوح المشكلة بالنسبة للشخصيات والمجازفة كما هي في البداية. في فيلم سبV ـــة المجازفة تتعلق بحياة أشخاص أبرياء، وفي حسناء أمريكية تتعلق بعلاقة لستر مع أسرته. وفي كل منهما يمكننا أن نرى الصلات بين نقاط

التركيز الرئيسية في الفصل الأول، ونرى ذروته على نحو يتطلب رد فعل من الشخصيات يوجّه الفصل الثاني. في سبعـــة لدينا شخصية رئيسية هي محقق من المفروض أنه يدرّب (أي يقوم بدور المرشد) من سيحل محله. وهما يحققان في جريمة القتل الأولى عند حدوث الحادثة المحرّضة. وعند ذروة الفصل الأول، يدرك سومرست أن الجرائم من عمل مجرم يرتكب سلسلة من جرائم القتل ويترك القضية لميلز. وفي حسناء أمريكية يشعر لستر أنه ميت في بداية الفيلم، لكن عند حدوث الحادثة المحرّضة، يشعر بالحياة. ومع نهاية الفصل الأول يتصرف تصرف الأحياء.

الفصل الثاني

يتمحور الفصل الثاني حول المواجهة مع المشكلة والتعقيدات التي ستطرأ مع هذه المواجهة، وهذا يبني الحدث الصاعد. وخلفية هذه المواجهة مبنية على ما يحدث في نهاية الفصل الأول لكنها لا تزال بحاجة لأن تكبر، ويكون ذلك عادة مع معلومات جديدة على شكل تطورات جديدة. ويمكن أن تكون التعقيدات مزدوجة: فمن الممكن أن تكون مستقلة عن الصراع الرئيسي وهي فقط تزيد من صعوبة الأمور، أو أنها في كثير من الأحيان تنتج من الطريقة التي يؤثر الصراع فيها على الشخصيات الهامة. وتؤدّي نقطة المنتصف وظيفة نقطة التركيز في النصف الأول من الفصل الثاني، وناتج أي شيء يحدث هنا يقود الحدث نحو ذروة الفصل الثاني.

في فيلم سبعـــة، توجّه الجريمتان الثانية والثالثة النصف الأول من الحدث في الفصل الثاني. وبعد أن تتدخل زوجة ميلز (غوينيث بالترو) وتعيد سومرست إلى القضية، يجد المحققان بصمات اليد خلف اللوحة في مكتب 'غريد Greed.' ويعتقدان أنهما في الطريق إلى العثور على المجرم. يحدد المحققان هوية الشخص المشتبه به ثم يتبعان الأثر ومعهما فريق 'الأسلحة والتكتيكات الخاصة' للقبض عليه، وهم لا يشعرون بالارتياح طوال الطريق.

لكن بدلاً من أن يفوزا بطريدتهما، يقودهما هذا الفعل إلى مسرح الجريمة الثالثة والمزيد من الإحباط. ومع ذلك، خلال هذا الحدث بأكمله تقوى العلاقة بين سومرست وميلز، فمع الاختلاف الكبير بين الرجلين، كلاهما يجيد عمله ويحوز على احترام الآخر. وقرب نقطة المنتصف، يقرر سومرست أن يتصل بصديق له في مكتب التحقيقات الاتحادي حول قوائم القراءات في المكتبات. ونتيجة لذلك يحصلان على الدليل الذي يقود إلى شقة جون دو (كيفن سبيسي) – وهذه هي نقطة الانعطاف التي تحوّل الحدث إلى النصف الثاني من الفيلم. تأخذ نقطة المنتصف هذه شكلها الدرامي من المواجهة بين جون دو وميلز. ويبدأ النصف الثاني من الفصل الثاني بدخول سومرست وميلز إلى شقة جون دو، وهما يحاولان التوصل إلى معرفة من يكون رجلهما. وهذا ينقل الحدث من نصف الفيلم الأول إلى النصف الثاني. في النصف الأول لا يعرف المحققان من يكون رجلهما، وفي النصف الثاني يعرفانه. ولكن مع تطور النصف الثاني، تصبح مشكلتهما أنه رغم وجود اسم وعنوان لديهما، فالاسم لا معنى له، وجون دو لا يزال حراً طليقاً يرتكب الجرائم.

في فيلم حسناء أمريكية، يبين الجزء الأول من الفصل الثاني رد فعل لستر بعد سماع تعليقات أنجيلا الخاصة به بالمصادفة. فهو يبدأ برفع الأثقال وتدخين الحشيش، والتكلم بصراحة، ليس في عمله فقط ولكن أيضاً في بيته مع كارولين. وهي لا تعرف كيف تستجيب لتصرفاته. وبدلاً من أن تتعامل معه، تبدأ علاقة مع بَدي. يترك لستر وظيفته ويبتز رئيسه، فيحصل على تعويض كبير لنهاية الخدمة، وبعد ذلك – في محاولة مجنونة لاستعادة شبابه – يقبل عملاً في مطعم محلي للوجبات السريعة. وتضيع جين في وسط هذه الفوضى. وحين تبدي أنجيلا تعليقات جنسية حول والد جين، تجد جين العزاء في علاقة مؤقتة مع ريكي، الذي هو أيضاً من عائلة مختلة وظيفياً كما أنه مستعد لأن يقتل أباها (وهذه معلومات يحصل المشاهدون عليها في أول

الفيلم). ويصل الفيلم إلى ذروة المنتصف مع رد فعل كارولين على خبر استقالة لستر من عمله، ومواجهته حول ذلك من خلال جين، وإجباره على إخبارها، وهو يفعل ذلك بحيوية بالغة بينما يأكل الهليون. ويرى المشاهدون العائلة وهي تتمزق.

يركِّز النصف الثاني من الفصل الثاني في الفيلم على ذروة ذلك الفصل. فالتطورات الجديدة تفسح المجال للحدث الصاعد المبني على الأفعال التي تحققت. ولا تزال توجد مفاجآت، لكن كل شيء يستند إلى ما علمناه في النصف الأول من الفيلم.

في فيلم سبعة، المحققان موجودان داخل شقة جون دو. ويبدو أنهما عثرا على الرجل الذي يطاردانه، أو على الأقل لديهما أمل في العثور على دليل يبين هويته. لكن لا شيء يؤدي إلى أية نتيجة حين لا تتيح لهما الأدلة الاقتراب مهما كان ضئيلاً من التعرف عليه وإيقافه. وبما أن جون دو لا يزال حراً طليقاً فهو يرتكب المزيد من الأفعال الشنيعة. ويبدأ سومرست بالانهيار، لكنه يستمر في فرض نظرته إلى العالم على ميلز، الذي يرفضها ويدفع بالرجل الأكبر سناً إلى زاوية. وقرب نهاية الفصل الثاني، لا يستطيع سومرست الاستمرار في موقفه، لذلك ينهار ويخبر ميلز أنه سيتابع العمل في القضية ويساعده طالما وجدت أدلة يمكن تعقبها. وبهذا يكون قد تغيَّر إلى حد لا يستهان به من الفصل الأول إلى نهاية الفصل الثاني. بعد ذلك في أعقاب هذا الحدث وبقاء اثنتين من "الخطايا المميتة السبع" لم تُكتشفا بعد، يسلِّم جون دو نفسه، وتجدهما ذروة الفصل الثاني وقد عثرا على رجلهما.

في فيلم حسناء أمريكية، يبدأ النصف الثاني من الفصل الثاني برد فعل كارولين على التحول في شخصية لستر، وتبدأ هي بالتغيُّر أيضاً. وتمنحها علاقتها الغرامية وإطلاقها للنار في مرمى التدريب قوة، لكنها ليست كافية للتعامل مع لستر الجديد. ترتِّب جين مع أنجيلا كي تقضي الأخيرة الليلة في

منزلهم، وتواجه جين أباها حول تصرفه تجاهها. ويكلّم لستر جين بحدة، ويأسف فوراً لذلك، لكن بعد فوات الأوان. ويزداد التوتر في المنزل، وكذلك في منزل ريكي، حيث تساور الشكوك والد ريكي، العقيد فيتس (كريس كوبر) حول ما يجري بين ابنه ولستر، ويجد شرائط الفيديو الخاصة بابنه. ثم ترتكب كارولين، ومعها بَدي غلطة التوقف عند نافذة سيارات مطعم سمايلي حيث يعمل لستر. ويدرك لستر أنها في علاقة غرامية ويقول لها: "لن تقولي لي ما عليّ أن أفعله أبداً بعد الآن." وهذه ذروة الفصل الثاني، فالزواج قد انتهى.

الفصل الثالث

يركّز الفصل الثالث على حلّ الصراع. فهو ينمو من الوضع الناتج في نهاية الفصل الثاني، ويبني هذا الفصل الحدث بالتطورات النهائية التي تقود إلى نقطة القمة عند ذروة الفصل الثالث. وفي نهاية الفصل الثاني في فيلم سبعة، يكون جون دو قد سلّم نفسه. والآن حصل سومرست وميلز على رجلهما، وأصبح بعيداً عن الشوارع. لكن يوجد تعقيد إضافي، فجون دو يقول إن جريمتين أخريين قد ارتكبتا، لكن ما لم يوافقا على شروطه، لن يكشف أين توجد الجثتان. يبتلع المحققان الطعم ويوافقان. وهما يستعدان، دون أن يجازفا بأي شيء فيما يتعلق به، لكن الشعور بعدم الارتياح لا يفارقهما. يقودهما جون دو إلى مسرح الجريمة الأخيرة، حيث تنفجر القوتان المتعرضتان في الأزمة والذروة الختامية التي تظهر نتيجة هذا الصراع وتحدد المنحى النهائي للفيلم.

ويتطور الفصل الثالث من فيلم حسناء أمريكية بالطريقة نفسها، ولكن باعتباره فيلماً درامياً، هو أقل اعتماداً على استعمال الاعتبارات المحددة الخاصة بالجنس الفيلمي الذي ينتمي إليه فيلم سبعة، وبالتحديد حل الجريمة. في نهاية الفصل الثاني يجد لستر نفسه وقد تحرر من التظاهر الذي يفرضه عليه الزواج. لكن كارولين تعاني من المضاعفات، إذ أن بَدي ينهي

علاقتهما. ويسيء والد ريكي – الذي تكونت لديه شكوك بشأن لستر من قبل – تفسير صفقة المخدرات إذ يظنها مقابلة جنسية. وحين تصل أنجيلا، وتبدي رغبتها في الاتصال به جنسياً، فإن أمانه الذي عثر عليه مؤخراً يثير أعصابها وتنسحب إلى غرفة جين. كل هذا يؤدي وظيفة أساس الصراع للأزمات الختامية في الفصل، والتي ستنفجر في ذروة الفصل الثالث. فالفصل يشتعل فتيله حين يضرب العقيد فيتس ابنه ريكي ويطرده من المنزل، ثم يحاول إغواء لستر، الذي يرفضه رفضاً متعاطفاً. وتكاد جين أن تتوسل إلى أنجيلا كي لا تمارس الجنس مع أبيها، لكن أنجيلا تشجّع جين إلى أن يأتي ريكي ليطلب من جين أن ترافقه. وحين تهزأ أنجيلا بخطتهما، يرد ريكي بصدق بالغ القسوة يجعلها تنسحب وهي تبكي. وترفض كارولين – التي تنتحب في سيارتها – أن تكون الضحية" – وتخرج مسدسها من حجرة القفاز في سيارتها قبل التوجه إلى بيتها. ولا شيء من هذه الأمور يبشّر بالخير للستر، الذي يكتشف أن أنجيلا وحدها في البيت ومكشوفة لأي هجوم.

نحن الآن في الذروة: هل سيحصل على ما كان يريده منذ ليلة مباراة كرة السلة؟ إن الذروة تبني التوتر من خلال القطع المتداخل (لستر وأنجيلا في غرفة الجلوس يزدادان قرباً من الممارسة، وجين وريكي في غرفة نومها يخططان لهروبهما، وكارولين تتوجه نحو بيتها ومعها مسدس)، ويضاف إلى هذا كله معرفة المشاهدين أن لستر سيموت. وبعدها، في الذروة، يعلم لستر أن أنجيلا عذراء. وتبرز إنسانيته، وبدلاً من أن يمارس الجنس مع هذه الفتاة المشوشة، يحاول تهدئتها. ومع الظهور المتتابع لما تبقى من الفيلم والذي يكاد أن يبدو نقيضاً للذروة يسأل لستر أنجيلا ما سأله لجين في بداية الفيلم: كيف هي جين؟ وتقلب أنجيلا وجهها وتجيب: "إنها تعتقد أنها عاشقة،" ويجعله جوابها يبتسم ممتناً. تغادر أنجيلا، وفيما يتأمل لستر هذا الخبر الرائع، يُقتَل. ويكاد موته يبدو هو الحل للفيلم، فيجيب على السؤال حول من الذي قتله ويتيح المجال للتعبير عن المعنى الكامل للقصة من خلال سرده الروائي.

إذا نظرت إلى هذين الملخصين الأساسيين للحبكتين، فإن علاقات السبب والنتيجة بين نقاط التركيز الرئيسية في القصتين – الافتتاحية، والحادثة المحرّضة، وذروة الفصل الأول، ونقطة المنتصف، وذروة الفصل الثاني، وذروة الفصل الثالث – يجب أن تكون ظاهرة: تؤدي الأفعال إلى ردود فعل، تخلق بدورها أفعالاً جديدة وهكذا. ويمكنك أن ترى التأثير الذي يؤثر به الصراع على الشخصيات في تعاقب للعواطف ولتحولات الشخصيات. وتصبح هذه هي حركات الفصول، مبنية من علاقات المَشاهد التي تدفع القصة إلى الأمام وتضمن أن يتابع المشاهدون ما يجري. وفي داخل حركات الفصول هذه، نجد مجموعات من المَشاهد تعمل معاً لتولّد المعنى والقوة الدافعة. ويمكن النظر إلى هذه المجموعات على أنها أقسام أو فصول في قصتك.

أقسام الفيلم

يتشكل الفيلم الطويل من قصة تتراوح ما بين سبعة أقسام إلى ثلاثة عشر قسماً، حسب طول هذه الأقسام. وكل قسم له تركيز محدد وغاية وموضوع محددان. وهو يعطي صيغة درامية لجزء من القصة رسمت حبكته على أساس واضح من السبب والنتيجة، وبصورة عامة يحرك القسم الشخصيات في هذا الاتجاه أو ذاك فيما يتعلق بالهدف الإجمالي للحبكة، أو بغاية منفردة، أو بموضوع الفيلم، أو بجميع هذه الأشياء معاً. وهذا يقوي العلاقات السببية بين المَشاهد ويبني قوة الفيلم الدافعة. كما أنه يساعد الجمهور على الإبقاء على تركيزه على الحدث، ويدفع الحبكة إلى الأمام حتى حين تتابع القصة عواطف الشخصيات وحوافزها وردود فعلها على ما تواجهه في القصة.

يتألف الفصل الأول عادة من قسمين أو ثلاثة، فيتطور وينمو من الافتتاحية عبر الحادثة المحرّضة إلى ذروة الفصل الأول، مع أن من الممكن

وجود أربعة أقسام إذا كان الفصل طويلاً. ويصبح الفصل الثاني أكثر تعقيداً. وفي كثير من الأحيان يتألف النصف الأول من الفصل الثاني من قسمين إلى أربعة، وتبني هذه الأقسام للوصول إلى نقطة المنتصف، ويتضمن النصف الثاني عادة العدد نفسه. ومن الممكن أن يتضمن الفصل الثالث قسماً واحداً أو اثنين أو ثلاثة تؤدي إلى الذروة والحلّ. كل هذا يعتمد على الفيلم.

يشبه قسم الفيلم الفصل في كتاب. فهو يغطي جانباً من جوانب القصة، ويبني منطلقاً

من نقطة بداية عبر تطوّر المشكلات أو الصراع ليصل إلى ذروة جزء من القصة، ثم ينتقل إلى القسم التالي. وينجح فيلم سيد وقائد– وهو ليس من الأفلام العظيمة لكن مشاهدته ممتعة جداً –بسبب الطريقة التي يؤدي فيها كل من الأقسام المطوّرة تطويراً جيداً إلى الآخر. دقق النظر وسترى بوضوح كيف تبدأ كل حلقة، وكيف تتطوّر وتنمو وأخيراً تصل إلى ذروتها، بحيث أن جانباً محدداً من القصة يأخذ شكلاً درامياً كاملاً. القسم الأول من الفيلم هو مطاردة تنتهي بكارثة. والقسم الثاني هو حول ترميم السفينة، وهكذا.

ويوجد أدناه مثالان على الكيفية التي يمكن بها تجزئة فيلمي سبع٧ة وحسناء أمريكية:

التجزئة إلى أقسام: فيلم 'سبع٧ة'

القسم	العنوان	الزمن
الفصل الأول		
القسم ١	سومرست	البداية – ٠:٠٧:٠٠
القسم ٢	الجريمة	٠:٠٨:٠٠ – ٠:١٧:٠٠
القسم ٣	الرابطة	٠:١٧:٠٨ – ٠:٢٩:٣٠

الفصل الثاني		
القسم ٤	التلاقي	٠:٣٠:٠٠ – ٠:٤٠:٥٠
القسم ٥	المشتت للانتباه	٠:٤١:٠٠ – ٠:٥٤:٠٠
القسم ٦	عالم ميلز	٠:٥٤:٠٠ – ١:٠١:٤٠
القسم ٧	الانفصال! (نقطة المنتصف)	١:٠١:٤٥ – ١:١٤:٠٠
القسم ٨	دخول عالم القاتل	١:١٤:٠٠ – ١:٢٢:٤٥
القسم ٩	أخفض مستوى	١:٢٣:٠٠ – ١:٣٣:٠٠
القسم ١٠	الاستسلام	١:٣٤:٠٠ – ١:٣٩:٠٠
الفصل الثالث		
القسم ١١	الفخ	١:٤٠:٠٠ – ٢:٠١:٠٠

تشير عناوين الأقسام إلى الفكرة الرئيسية التي يتطور المقطع حولها. ومن الممكن إدخال معلومات أخرى، لكن هذه الأفكار الرئيسية توفر موضع التركيز في كل مقطع. كما أن العناوين توحي بتعاقب القصة. لاحظ أيضاً ان نقطة المنتصف في سبــ٧ــعة لا تأتي تماماً في منتصف الفيلم، لكن القسم الذي يقود إليها يبدأ عند بلوغ الفيلم منتصفه. كل هذا يساعد على إبقاء الفيلم في حالة حركة والأفكار الرئيسية موضع تركيز والجمهور في حالة انتباه.

التجزئة إلى أقسام: فيلم "حسناء أمريكية"

القسم	العنوان	الزمن
الفصل الأول		
القسم ١	ميّت ومنتهٍ	البداية – ٠:١٣:٠٠
القسم ٢	الاستيقاظ	٠:١٤:٠٠ – ٠:٢٠:٠٠
القسم ٣	عالم ريكي	٠:٢٠:١٥ – ٠:٢٩:٣٠
القسم ٤	الاندلاع	٠:٣٠:٠٠ – ٠:٣٩:٠٠

الفصل الثاني		
القسم ٥	مفاجآت	٠:٤٠:٠٠ – ٠:٥٠:٤٥
القسم ٦	لا يوجد ما أخسره (نقطة المنتصف)	٠:٥١:٠٠ – ١:٠٧:٣٠
القسم ٧	ما الذي حدث لنا؟	١:٠٧:٤٥ – ١:١٧:٠٠
القسم ٨	الحقيقة أم أكاذيب	١:١٧:٥٠ – ١:٢٨:٤٥
الفصل الثالث		
القسم ٩	حقيقة الانطباعات الزائفة	١:٢٩:٠٠ – ١:٤١:٠٠
القسم ١٠	أريدك	١:٤٢:٠٠ – ١:٤٩:٠٠
القسم ١١	الجمال كله	١:٤٩:٠٠ – ١:٥٥:٤٥

في فيلم حسناء أمريكية، نشاهد فصلاً أولاً أكثر اكتمالاً منه في فيلم سبعـــة، لأن الفيلم يحتاج إلى تقديم عدد أكبر من الشخصيات. وكما هو الحال في سبعـــة، توحي العناوين بتسلسل في القصة، والنقطة التي يسجلها كل قسم. ولكن على خلاف سبعـــة، لا يخضع الفيلم لقيود المتطلبات التي يفرضها جنس معيّن: أي كون مشكلة الحبكة هي جريمة قتل. وهذا لا يعني أنه فيلم أفضل. ففيلم سبعـــة، مثل فيلم البلدة الصينية، ينقل الجنس الفيلمي إلى مجال المأساة الأمريكية.

يفهم الجمهور القصص على أساس أحداث السبب والنتيجة: هذا حدث وبسببه حدث ذلك. والأقسام تنقل الجمهور من نقطة مهمة إلى النقطة المهمة التالية. وهي تبني القوة الدافعة لأنها تبين العلاقة بين ما حدث، وسبب حدوثه، وما نتج عنه في المشاهد الرابطة. وهي تضيف قوة عاطفية بجعل نقطة معينة في القصة نقطة عاطفية حين تتضمن ردود الفعل العاطفية التي تصدر عن شخصية تجاه مشكلة محددة أو حادثة معينة. كما أنها تساعد المشاهدين ليتابعوا متابعة أفضل بجعل علاقات السبب والنتيجة واضحة.

مقاطع المشاهد والأحداث

كثيراً ما تجد في قسم من القصة مقاطع من المشاهد أصغر من الأقسام ترتبط معاً من خلال أفعال وردود فعل تدور حول خط قصة مصغّر. وتطلق هوليوود على هذه المقاطع اسم **مقاطع الأحداث أو المشاهد**. ولكل من هذه المقاطع بداية ووسط ونهاية تؤسس وضعاً معيناً وتطوره من خلال الحدث وينتهي المقطع بذروة، وكل هذا بدون مقاطعة من أحد عناصر الحبكة الأخرى أو من حبكة فرعية. وتلعب مقاطع المشاهد دوراً رئيسياً في بناء أقسام الفيلم لأنها تحافظ على تركيز الحبكة على الحدث بينما تسعى الشخصيات إلى تحقيق أهدافها.

وتستخدم مقاطع الأحداث العقبات والأزمات، وهي بذلك تبني التوتر. وفي مقاطع الأحداث، تشكّل العقبات بصورة عامة تهديداً للشخصية الرئيسية وأهدافها المباشرة. وهذا يعطي للبطل شيئاً محدداً يحاول إنجازه، والعقبات موجودة لتمنعه من تحقيق ما يسعى إليه. وتستخدم هذه المقاطع الأعمال الجسدية والخطر والمواجهة العنيفة. وتصميم الحركات في الحدث مبني بوضوح على السبب والنتيجة، حيث أننا نعرض بشكل درامي حدثاً ومواجهة محددين، وهذا يتطوّر إلى ذروة وحلّ لهذا المقطع بالذات. ومطاردات السيارات أو تبادل إطلاق النار أو أي أعمال جريئة أخرى في أفلام الحركة هي أمثلة واضحة.

مقاطع المشاهد مشابهة لمقاطع الأحداث فيما عدا أنها – كقاعدة عامة – لا تتضمن مواجهة عنيفة. فهي بصورة عامة لا تضع الشخصية الرئيسية في صراع مباشر مع الخصم. لكن لا تزال هناك مشكلة يجب التعامل معها. وتُبنى المقاطع من خلال علاقات سبب ونتيجة تظهر الشخصية الرئيسية في المقطع تحاول إنجاز شيء معين. فبنية هذه المشاهد تتمحور حول شخصية تواجه عقبة أو تعقيداً أو مشكلة ثم تعرض طريقة تعامل الشخصية مع هذا

الوضع. وتمثّل الدقائق العشر الأخيرة من سبع٧ـــة – حيث ينطلق الرجال نحو مسرح آخر جريمة – مقطع مشاهد. وتمثّل لعبة كرة السلة، حيث يشطح خيال لستر في حسناء أمريكية، مقطع مشاهد آخر.

أحياناً يشكّل المقطع قسماً كاملاً، كما هو الحال في القسم ٥ من فيلم سبع٧ـــة: "المشتت للانتباه." فهذا المقطع يبدأ بمشهد النقيب (ر. لي إرمي) وهو يقول للمحققين: "لدينا قضية ناجحة". فقد قرن المخبر بصمات الأصابع مع اسم. ويستنفر فريق "الأسلحة والتكتيكات الخاصة" بعد حصوله على عنوان ويتبعه المحققان. يتابع الحدث استعدادهم ، كما يتابع التطور وهم يعثرون على موقع البناء ثم يتعقبون خلسة مرتكب الجرائم، وعند الذروة يكتشفون أحدث ضحية. والفصل الثالث من فيلم شاهدة هو مقطع أحداث واحد طويل يبيّن المواجهة بين بوك والشرطة الأشرار.

لكن في كثير من الأحيان تكون المقاطع أقصر وتساهم في القوة الدافعة للقسم الأطول منها. والقسم الأول من حسناء أمريكية ("ميت ومنته") يعرف المشاهدين على العائلة. وبعد شريط الفيديو الافتتاحي الذي تتكلم جين فيه عن قتل أبيها، يروي لستر سلسلة من المشاهد تقدّم عالم عائلة برنام Burnham. وبعد عشر دقائق من بدء الفيلم تصل كارولين إلى منزلها المفتوح[1]. والبيت مليء بالقمامة وعليها أن تنظفه، لكن هذا ليس ذا أهمية. وعند انتهاء النهار تكون قد أنهكت، بل وأهينت من قبل بعض الراغبين بالشراء. ورد فعلها على تلك هو انفجار عاطفي يشكل ذروة المقطع حيث تضطر لأن تضرب نفسها لكي تهدأ. وينهي هذا الفعل القسم الافتتاحي بعد أن قدّم جميع الشخصيات الهامة باستثناء أنجيلا.

---

(١) كارولين تعمل في مجال العقارات، والمنزل المفتوح هو منزل (أو شقة) معروض للبيع ويُفتح في أوقات أو أيام محددة لجميع من يريد إلقاء نظرة عليه. (المترجم)

توسّع مقاطع المشاهد مدى الصراع الرئيسي، كما أنها تساهم في القوة الدافعة للفيلم والإثارة فيه وذلك بعرض طريقة تعامل الشخصيات مع المشكلات. وأحياناً تقود نهاية أحد مقاطع المشاهد الشخصية للقيام بأفعال جديدة، مع أن هذا لا يتم في جميع الحالات. وفي أحيان كثيرة، تقوم مقاطع المشاهد بوظيفة إتمام جزء مسلٍ من الحبكة يساعد الجمهور على مشاركته للشخصية في مشاعرها.

الفصل السابع

الفن الحقيقي لرسم الحبكة

بالنسبة لأشخاص كثيرين الحبكة والبنية هما شيء واحد. فكلتاهما تتعاملان مع تصميم القصة، وخلق العلاقات بين عناصرها، وتطوير الطريقة التي يجري فيها بناء الحدث إلى أن يصل إلى الذروة. فأنت حين تبني قصة فيلمك، تطوِّر الحبكة تدريجياً لتكتشف أفضل طريقة لحكايتها.

تمنحك البنية الحقيقية مبادئ تنظيم مادتك. وهي أكثر إلى حد كبير من نقاط الحبكة ونقاط الانعطاف ومقاطع الانتقال بين الفصول أو أي تسمية تفضلها لها. البنية تمنحك إطاراً لتنسيق مادتك بأكملها وجعلها منطقية ومفهومة، وهذا يشمل الحدث والصراع والشخصيات والتفسير المبدئي والموضوع والنص التحتي، الخ. وهي توجد السياق للتفاعل المركّب بين هذه العناصر. ومع ذلك، تعامل البنية في أجمل الأفلام ببساطة ضمنية تعادل في أناقتها ورشاقتها فيزياء (ميكانيكا) الكم.

من الناحية الأخرى، رسم الحبكة هو الوسائل العملية لجمع مادتك معاً. فالمهندس المعماري البارع والمرتّب الذي يتولى البنية يصبح مقاول الحبكة أو الحرفي الذي يتصلب جلد يديه وتتكسر أظافره من المشكلات الناشئة عن تحويل الخطة إلى المشروع.

يحول رسم الحبكة الاعتبارات البنيوية للقصة المتعلقة بالصراع والمعنى

إلى لحظات تحمل التفسير المبدئي وتبني الإثارة والتشويق وتكشف الشخصيات وتبين العاطفة. ويعمّق هذا كله مشاركة الجمهور في العمل. وهو فن خلق العلاقات بين مشاهدك لجعل نقاط قصتك أكثر قوة ومعنى.

كتابة السيناريو عملية متعددة الوجوه. أولاً تحتاج إلى خطة عامة تعطي المادة شكلاً ومعنى. والخطوة التالية هي وضع المخطط العام الفعلي أو وضع خطة حبكة المشاهد لإيجاد الطريق إلى الفعل ورد الفعل الذي يبني التوتر والمعنى والعاطفة. وآخر خطة هي كتابة المشاهد التي تنجز ذلك.

الفن الحقيقي لرسم الحبكة هو جعل حكايتك للقصة طبيعية، وإيجاد التدفق الجمالي للمادة بحيث لا يشعر جمهورك أبداً بالحاجة إلى التشكيك في تسلسل الأحداث المعروضة أو انتقاده ولا يتوافر له الوقت للقيام بذلك. فكل شيء يجب أن يتجمّع لدى المشاهدين بالطريقة التي تريدهم بها أن يخوضوا تجربة الفيلم. إذ أن الفيلم ليس مجرد سجل للأحداث، فذلك هو مهمة الوثائق. وقد علق ف. سكوت فتزجرالد F. Scott Fitzgerald قبل أكثر من سبعين سنة أنه في كتابة السيناريو يجب أن تُكتَب المشاهد بعناية وأن تُرتَّب بشكل لا يترك خياراً للمشاهدين سوى أن يشعروا تماماً بما يريدهم صانع الفيلم أن يشعروا به. أكان الأمر يتعلق بسيناريو تكتبه أو فيلم تصنعه، فأنت تريد المشاهدين أن يخوضوا تجربة أحداث القصة لكي يتوصلوا إلى النتيجة التي تريدها.

ما يلي الآن هو أفكار لمساعدتك إنجاز هذا: الفن الحقيقي لرسم الحبكة.

تحويل نقاط الحبكة إلى نقاط مرسومة

في كثير من السيناريوهات، يخفق الكتّاب في فهم البعد والقوة الكاملين في نقطة المنتصف وذُرا الفصول. يسمّي سيد فيلد Syd Field هذه النقاط نقاط الحبكة، وتشير ليندا سيغر إليها باسم نقاط الانعطاف، وأياً كان الاسم الذي

تطلقه أنت عليها، فهي ذُرا الحركات الرئيسية في القصة. ويمكن أن يبتدع الكتّاب حادثات درامية يجب أن تعد بتغيير وتطوّر في السيناريو لا يستهان بهما، لكن في كثير من الأحيان الطريقة التي تُقدَّم هذه الأحداث بها تصيب المشاهدين بالبرود. فالتأثير يضيع لأن الكتّاب لا يعرفون كيف يستخدمون المعلومات استخداماً مؤثراً – أي درامياً. وتصبح هذه الحادثات مجرد مشهد آخر في سلسلة مشاهد القصة.

هذه الذرا هي أكثر اللحظات مغزى في قصتك، وحبكتك تتعلق بها. وهي بحاجة إلى وقت لتتطور. فلا يكفي أن تظهر كمشهد ثم تختفي. وتكون أكثر الذرا رسوخاً في ذاكرتنا عاطفية، كما أنها ممتلئة بالأحداث. فهناك شيء مهم يحدث ويدفع القصة إلى مرحلتها التالية وإلى مستوى أعلى من السرعة. ولمثل هذه الذرا تأثير درامي بسبب تغيّراً في الحبكة نتيجةً لأفعال الشخصية الرئيسية أو ردود فعلها أو كلا الأفعال وردود الفعل. ويمكن للمخطط العام أن يضع هذه الفكرة في مشهد واحد. لكن إذا كانت مشهداً واحداً من الأفضل أن يكون عالي الجودة، مشهداً رائعاً لتحريك شخصياتك وإثارة مشاهديك.

تولي الأفلام العظيمة انتباهاً خاصاً لهذه اللحظات. وتتطلب مقاطع الانتقال بين الفصول بعض الوقت لتتطوّر، وهذا يعني أكثر من مشهد واحد. هذه المجموعة من المشاهد تشكّل مقطعاً وتحتاج إلى تفسير مبدئي لإعداد الحدث الذي يقود إلى الذروة وهو الحدث ذو المغزى، ثم تظهر النتيجة الدرامية. والهدف هنا لا يقتصر على كتابة نقطة من نقاط الحبكة. فلا بد أن ترسم حبكة لحدث يُبنى للوصول إلى الذروة المهمة ويبيّن رد الفعل الذي ١) سيغيّر اتجاه الحبكة، و٢) يرفع مقدار المجازفة في القصة. وهذا يعني أنك تريد مشاهديك أن يخوضوا تجربة الحدث، لا أن يفهموه فقط.

يمكنك مساعدة المشاهدين على الدخول في تدفق الحدث بإعداد ما سيجري. فهذا يؤمّن لهم فهماً أفضل لما يحدث ويزيد من مغزى الحدث، لأنك

تعطيه ثقلاً بمنحه حصة أكبر من زمن الفيلم. ولأن هذا حدث مهم، يؤدي إلى تغيير في القصة، فهناك عادة تأثير دراسي على الشخصيات. ويظهر هذا في ردود فعلهم العاطفية، وهذا يصنِّف الحادث على أنه إما انعطاف جيد في الحدث أو انعطاف سيء. وحين لا تبدي الشخصيات، وخاصة الشخصية الرئيسية، ردود فعل للعواقب الدرامية، فإن المشاهدين أيضاً لا يستجيبون. فهم بحاجة إلى معرفة أن الحادث مهم، ورد الفعل العاطفي الشديد من قبل الشخصية يخبرهم بذلك.

عند نهاية الفصل الأول من فيلم أمسك بي إن استطعت نرى فرانك (ليوناردو ديكابريو) يهرب من بيته. لكن انظر كيف تتطور الفكرة على مدى عدة مشاهد. يبدأ إعداد المقطع في الشارع، حيث يسير فرانك من المدرسة إلى بيته. ويلاحظ سيارة غريبة واقفة أمام البناء، لا تختلف عن سيارة كان قد رآها قبل بضعة مشاهد. يتضح أن تلك السيارة هي سيارة جاك بارنز Jack Bames (جيمس برولين James Brolin) صديق والده، الذي يزور أمه بشكل متحفِّظ. يدخل فرانك إلى بيته والشكوك تساوره، فيجد سترة رجل مرمية على كرسي. يمسك بها ويبدأ بتفتيش جيوبها حين يخرج الرجل من غرفة خلفية ويجفله. يصرخ فرانك في وجه الرجل ويطلب منه الخروج من البيت، لكن يتضح أن الرجل محامٍ، ويطلب من فرانك أن يأتي معه، قائلاً: "كنا جميعاً في انتظارك."

ما يدهش فرانك، ويدهش المشاهدين معه، هو أن والديه في الداخل مع المحامي، يرتبون لطلاق الزوجين. تحاول أمه أن تكلمه، لكنه في حالة صدمة. وهم يريدون من فرانك أن يختار من يود السكن معه: أباه أم أمّه. ويطلب المحامي من الصبي أن ينتقل إلى الغرفة المجاورة ويكتب اسماً على ورقة من أوراق المحكمة. لكن فرانك لا يستطيع ذلك. ونراه في المشهد التالي يركض في الشارع هارباً من المشكلة. ويتابع الركض إلى أن يصل إلى محطة القطار حيث يشتري تذكرة ويشرع في كتابة شيك لدفع ثمنها.

هذا يصل بنا إلى ذروة الجزء الأول من القصة، التي تبيّن الأحداث التي تدفع الفتى فرانك أباغنيل على طريق أن يصبح محتالاً. ويستغرق عرض هذا المقطع خمس دقائق. ويصبح حدث الحبكة الآن مركّزاً على مشكلة البقاء في عالم الواقع التي تواجه هذا الفتى الذي عليه تولي أمره بنفسه، وعلى طريقة بدئه في التخطيط للبقاء.

وتجمع نهاية الفصل الأول من شكسبير عاشقاً ويل وفيولا معاً. وهما يقعان في الحب من أول نظرة، وهذا يؤدي إلى تغلب ويل على العقبة التي تمنعه من الكتابة. لكن لا بد من الإعداد للذروة، وهي تبدأ بمطاردة ويل لفيولا التي تتقمص شخصية توماس كنت Thomas Kent وقامت لتوها بتجربة أداء لتمثيل دور في مسرحية ويل الجديدة التي لم يكتبها بعد. ويتعقب ويل فيولا بصفتها توماس إلى منزل عائلة دي ليسيبس De Lesseps، حيث نعلم أنها ستتزوج من لورد ويسكس Lord Wessex (كولن فيرث Colin Firth) خلال أسبوعين. يصل ويل ومعه مذكّرة موجهة إلى توماس كنت، تأخذها المربية إلى فيولا. وهو يقف منتظراً الإجابة. وحين لا تأتي أية إجابة يبدأ بالخروج، لكنه يقابل عازفين موسيقيين قادمين إلى حفلة. ويصل ويسكس أيضاً. وبما أن ويل كاتب مسرحي يرحّب بالطعام والترفيه المجانيين فإنه يدخل مع الفرقة الموسيقية. يرتّب ويسكس أمر زواجه مع والد فيولا، بينما تقوم فيولا بدور الإبنة المطيعة وتجول بين ضيوف الحفلة، حين يراها ويل. وهو لا يستطيع أن يحوّل عينيه عنها، وحين تلتقي أعينهما يكون من الواضح أنها تبادله الشعور. وقبل أن تتطور الأمور إلى حد مفرط، يطرد ويسكس ويل ويهدده بالقتل. لكن ويل ينتظر في الخارج، ويكتشف فيولا على شرفتها وهي في توق شديد له. لذلك يعلن عن نفسه، ويتضح للمشاهدين كيف تشعر نحوه. وعلى الرغم من صدها له حين يحاول أن يسرق قبلة، فإنه يعود إلى غرفته ويأخذ بالكتابة، ذلك أن عقبته الكتابية قد زالت!

هذا الوضع مبني على المقطع الذي سبقه، ويقودنا إلى اللحظة المحتومة التي سيتقابل فيها العاشقان كرجل وامرأة. والكيمياء التي تشعل نار ويل وفيولا وهما يرقصان معاً تلمس شغاف قلوبنا نحن أيضاً. ونحن نعلم من المشاهد السابقة كيف تشعر تجاهه وتشعر معهما بتوقهما.

والغرض من هذا القسم هو جمع العاشقين كي يستطيع ويل التغلب على العقبة التي تمنعه من الكتابة. وهذا يحوّل القصة في اتجاه جديد. فخلال الفصل الأول، كان ويل يعاني من عقبة تعوق إبداعه، أولاً لأن المرأة في حياته هي عشيقة رجل آخر، وبعدها لأنه يكتشف أن لها إضافة إلى ذلك عشيقاً آخر جانبياً. ويكون ويل تحت رحمة ملهمته، فهو يستطيع الكتابة طالما أنها تحبه، لكن حين يتعرض حبه للخطر، لا يستطيع أن يخطّ كلمة واحدة على الورق. وحين يقابل فيولا، يزدهر مرة أخرى بالقافية وبالإلهام، ورغم أن الموقف ينطوي على خطر كبير، لا بد له أن يتابعه بسبب كل ما يوفره له من الناحية الإبداعية. وعند نهاية الفصل الأول، يكون قد بدأ الكتابة بسرعة محمومة. وهذا يحولنا إلى الجزء التالي من الحبكة، حيث يكتب المسرحية التي ستكون هي نجمتها، بصفتها نفسه البديلة، أي روميو، وهذا يبقيهما على قرب أحدهما من الآخر إلى أن يحدث التطور التالي في قصة الحب. ويستغرق هذا المقطع حوالي اثنتي عشرة دقيقة.

ويخلق هذان المثالان خطين قويين من الحدث يطوّران التوتر والمعنى. وهما يُعِدّان حدث الحبكة بحيث نفهم المشكلة / الصراع / الحدث الذي تواجهه الشخصية الرئيسية في بداية المقطع: فرانك قلق بشأن فتور عواطف أمه تجاه أبيه، وويل يحاول العثور على توماس كنت من أجل مسرحيته. وهما يتطوران من خلال الصراع، ويحوّلان خط الحبكة إلى اتجاه جديد، ففرانك يغادر منزله وهو لا يملك سوى خمسة وعشرين دولاراً في حسابه المصرفي، وويل يجد ملهمة جديدة ويبدأ بالكتابة مرة أخرى. كما نرى أن

المجازفات ترتفع بالنسبة للشخصيتين، ففرانك ليس سوى صبي يخرج إلى العالم متحملاً مسؤولية نفسه، وفيولا مخطوبة لويسكس، وهو قد هدد بقتل ويل.

كما تكون الذروة الجيدة – سواء كانت في نهاية الفصل الأول أو الثاني أو الثالث – مفاجئة أيضاً. وأياً كانت النتيجة، إذا كان جمهورك يتوقع ما سيحدث، وخاصة عند ختام الحبكة، فلن يجدوه مُرْضياً. عليك أن تتذكر أن ترسم صراعاً ضمن هذه النقاط (الذرا). فالصراع يهدد نجاح شخصياتك ويقود الجمهور إلى الشك في النتيجة. كما أنه يجعل مشاهديك يركِّزون على المشكلة المباشرة التي تواجههم، بحيث يقل احتمال أن يروا نيتك الحقيقية.

ويفاجئنا كلا المثالين اللذين أوردناهما. في فيلم أمسك بي إن استطعت، لا يتوقع أحد أن يجد فرانك أبويه وهما يناقشان قضايا الطلاق. وعلى نحو مماثل، لا يتخيل أحد أن بعض سطور الحوار في شكسبير عاشقاً مأخوذة مباشرة من مسرحية روميو وجولييت.

وعلى الرغم من أننا لا نريد أن يسهل توقع الذروة الختامية، فلا بد أن تبدو حتمية. وفي النتيجة النهائية للحدث كله، تعطينا القوى التي تتجمع في الصدام الأخير نتيجة تثبت فرضية القصة. فكل شيء كان يقود إلى هذه اللحظة. ويجب أن يستطيع الجمهور معرفة ذلك بعد أخذ كل شيء حدث في الحبكة إلى تلك النقطة بعين الاعتبار، فهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تنتهي القصة بها. إنه القدر.

تذكَّر أيضاً أن الطريقة التي ينتهي الفيلم بها لا بد أن تكون مناسبة للشخصيات وللصراع وللموضوع وللجنس الفيلمي. فإذا قام أشخاص بأفعال تتناقض مع شخصياتهم كما صوَّرْتَها، لن يبدو ذلك صحيحاً، إذ من الضروري لك أن تضمِّن الأسباب في حبكة القصة. وإذا كان الجنس الفيلمي هو الملهاة الرومانسية، لا بد أن ينتهي الفيلم بالحب والفكاهة، لا بالمأساة والموت. وإذا كان الفيلم فيلم حركة، فمن المحتمل أن يتوقع الجمهور حركة في النهاية، أما النهاية في غرفة مجلس إدارة فلن تصلح.

تعميق رسم الشخصيات ومشاركة الجمهور

يصرف الكثيرون من الكتّاب وقتاً طويلاً في بناء بنية صلبة للفصول وفي رسم نقاط الانعطاف في قصصهم، لكنهم لا يفكرون تفكيراً حقيقياً في كيف سيتقبل المشاهدون الشخصيات التي يرسمونها. وهم يركزون على الحدث ويعتقدون أنه سيكون قوياً بما فيه الكفاية للاستحواذ على اهتمام المشاهدين. وإذا فكروا بالشخصيات التي يرسمونها فإنهم يصورون أن لها قصصاً خلفية معقدة، أو مجموعة من الخصال الغريبة. لكن كما رأينا في فصول سابقة، ما تفعله الشخصيات، خاصة في وجه الصراع، هو ما يكشف لنا فعلاً طبيعتها الحقيقية.

وحين نكتب الدراما، فإننا نركّز على أحداث درامية تنتج عن كون الشخصيات في صراع. وينمو فهم الجمهور للشخصيات مما يتعلمونه عنها من أفعالها وردود فعلها واختياراتها وقراراتها في وجه الصعاب. وحين نحاول أن نبدع صفات الشخصيات وطبيعتها بحيث يستطيع المشاهدون أن يروا صلة بينهم وبينها، فالمفتاح هو التوصل إلى العاطفة واستخدامها. تذكّر أن 'استيعاب' الجمهور لشخصياتك عاطفياً هو أكثر أهمية من التوصل إلى فهم فكري للتفسيرات النفسية لتصرفات الشخصية، فإيجاد رابطة مع الأسباب العقلية أصعب من إيجاد رابطة مع الأسباب العاطفية.

الهدف هو استعمال عواطف الشخصيات بشكل يجعل الحدث يستمر في الحركة، وبحيث تمثّل في الوقت نفسه جوهر طبيعتها الحقيقية. والكتّاب العظام حقاً يبدعون حدثاً تحفزه ردود الفعل العاطفية للشخصيات التي توضح من هي هذه الشخصيات. في فيلم إرن بروكوفتش، تُطرد إرن من عملها في مكتب إد للمحاماة في نهاية الفصل الأول. وبدون أن تعرف السبب، تعود إلى بيتها وهي تشعر بالغضب والإحباط والحيرة. ما الذي تجده؟ مطبخها في حالة مزرية وجورج تحت حوض الجلي. تؤنبه على وجوده هناك، وبعدها يتسلل

صرصور خارجاً من تحت أدواته. تُصاب بالهلع، وتصب اللعنات وهي تدوس عليه، وتصرخ بأقصى ما تتحمله رئتاها: "من يعيش بهذا الشكل؟ أي نوع من الأشخاص هؤلاء الذين يتركون أولادهم يتراكضون في منزل تزحف فيه الحشرات في كل مكان، وهي في حجم يعادل حجم القطط المنزلية؟" في هذه اللحظة، نشعر بألمها وهي تلوم نفسها على وضعها. وقد أبدع الكاتب موقفاً تصب فيه إرن غضبها على جورج لوجوده هناك، ولكن بعد ذلك، مع ظهور الصرصور والانفجار الذي يلي ذلك، يرينا الكاتب المصدر الحقيقي لبؤسها: الغضب على نفسها. وفي المشهدين التاليين، يتطور ضعف إرن، وتدفتح بما يكفي لأن يلمس جورج مشاعرها، ونحن معه.

في نقطة المنتصف من فيلم أحدهما طار فوق عش الوقواق، يدرك مكمرفي (جاك نيكلسون) أخيراً أنه لن يقضي كامل حكم السجن الصادر بحقه في مستشفى الأمراض العقلية، فالأطباء والممرضات سيقررون وقت خروجه بناء على سلوكه. وهو يسأل الممرضة راتشِد (لويز فلتشر) عن الموضوع في جلسة علاج جماعي. والنتيجة هي الكشف الإضافي بأن جميع المرضى تقريباً قد أدخلوا أنفسهم بأنفسهم في المستشفى. ولا يستطيع مكمرفي تصديق ذلك، ويؤنبهم طالباً منهم الخروج من المستشفى، قائلاً إنهم "ليسوا أكثر جنوناً من أي شخص في الشارع." وهذا القول يحرّض المرضى الآخرين بمهارة على الوقوف في وجه راتشِد.

ويقرر تشيزويك Chiswick (سيدني لاسيك Sidney Lassick) أن يواجه الممرضة راتشِد بشأن تقنينها لسجائر المرضى، متسلحة بلعب مكمر في البوكر. وتحاول أن تهدئه بتعاليها المعتاد، لكن تشزويك يشعر أنه امتلك قوة، لذلك فهو يهيّج نفسه بحيث تنتابه نوبة غضب، تماماً حين تتفجر فجأة سخافة طفولية بين المرضى تتعلق بهاردينغ Harding (وليام ردفيلد William Redfield) وسجائره. في وسط هذا كله، يصرخ تشزويك وهو في حالة

هستيرية: "أنا لست طفلاً صغيراً، أيها الممرضة رانشِد، أنا لست طفلاً صغيراً" بينما يراقب مكمرفي ما يجري وهو يشعر بالصدمة والحيرة. وحين لا يلتفت أحد إلى تشزويك ومصابه، ينطلق مكمرفي إلى مركز الممرضات، ويكسر الزجاج ويستولي على علبة كبيرة (كرتون) من السجائر، ثم يقدم السجائر إلى تشزويك الذي لا يقبل أي عزاء. وقد بدأ المناوب واشنغتون Washington (ناثان جورج Nathan George) بدفع تشزويك إلى الخارج. ويثير هذا مكمرفي فيحاول إيقاف واشنغتون. لكن المناوب ينقل سورة غضبه إليه. وتتصاعد المواجهة، وعند نهاية المشهد يكون مكمرفي وتشزويك والزعيم جميعاً في طريقهم إلى المعالجة بالصدمة الكهربائية.

الفعل الأساسي هنا هو كسر مكمرفي لزجاج النافذة للحصول على السجائر لتشزويك. ومن خلال هذا الفعل، يبيّن كاتبا السيناريو أن مكمرفي يشعر بشيء من التعاطف تجاه تشزويك ويحاول أن يساعده، حتى لو كان ذلك بطريقة خاطئة. وهذا أحد الأسباب التي تجعل الجمهور يتعاطف تعاطفاً كبيراً مع مكمرفي، فهو يهتم بأمور المرضى الآخرين في المصح كما يظهر من تصرفاته.

وعند بداية حسناء أمريكية يصاحب المشاهدون كارولين حين تذهب إلى المنزل المفتوح الذي تود بيعه. وتردد وهي تمسح وتنظّف وتعدّ البيت للمشترين المحتملين: "سأبيع هذا المنزل اليوم"، وكأنها تردد صلاة بوذية. لكن النهار يسير سيراً مرعباً، وبعد مواجهة أسوأ من غيرها مع زوج وزوجته، تنهار. وبينما تنهمر دموعها، نشعر نحن بالصدمة ونحن نراها تلطم نفسها المرة بعد المرة إلى أن تتوقف عن البكاء. وبعد أن تتنفس تنفساً عميقاً بضع مرات، تسيطر على كل شيء. فهي تسدل الستارة العازلة وتغادر المكان كأي سيدة أعمال تقوم بعملها.

الأفلام الناجحة مليئة بهذه المشاهد. تذكّر حين يكتشف بيتر باركر (توبي

مغواير Toby Maguire) فواه في أول أفلام الرجل العنكبوت؟ إن صرخاته المبتهجة وهو ينساب فوق سطوح الأبنية تجعلنا نبتسم بسرور. أو فكّر بالمقطع في فيلم عيد جرذ الأرض حين يكون فيل (بيل مَري) قد فقد كل أمل. ففي كل يوم يحاول أن يقتل نفسه، ويصل هذا إلى ذروته حين يخطف جرذ الأرض، ويقود سيارته إلى المقلع، ويحطم سيارته عند الحافة. فأفعاله هذه ترينا المدى الذي وصل إليه في يأسه.

أو فكّر في المشهد في فيلم الفكان حين يقارن كوينت وهوبر (رتشارد دريفوس) الندوب التي أصابتهما على السفينة نوكرا، كل منهما يحاول أن يبدو أكثر 'رجولة' من الآخر. ويوفر مزاحهما التنافسي التمهيد الفكاهي إلى أحد مَشاهد الفيلم التي تبقى مغروسة في ذاكرة المشاهدين، وهو المشهد الذي يروي كوينت فيه قصة السفينة الأمريكية إنديانابولس، لكن النهاية الأخيرة هي إعطاء الشخصيات طابعاً إنسانياً وتقريبها أكثر من المشاهدين.

رسم الحبكة لإثارة العاطفة وليس المشاعر السطحية

يأخذنا هذا إلى جانب آخر من العاطفة: المشاعر السطحية. يتكرر باستمرار سماعي للطلاب وهم يخبرونني أن السبب في امتناعهم عن تضمين ردود فعل عاطفية، هو خوفهم من أن يخاطبوا المشاعر السطحية. وجوابي هو التالي: مذ متى كانت العاطفة الحقيقية شعوراً سطحياً؟ المشاعر السطحية هي عاطفة سطحية، ويستجيب المرء لها في أحشائه لكنه يفتقر إلى العمق الحقيقي للشعور. العاطفة الحقيقية هي التي تربطنا بالفيلم، فهي تجعل القصة حقيقية، وإن لم تكن على الورق، أو متضمنة بشكل غير واضح، فإنها لن تصل إلى جمهورك، وهذا يعني أن احتمال التواصل بين هذا الجمهور وبين السيناريو الذي كتبتَه يصبح أقل.

تحتوي الأفلام العظيمة على مَشاهد توجد سياقاً عاطفياً للشخصيات والقصة. هذه المَشاهد (أو مواضع التركيز في المَشاهد) تطلق المشاركة في

المشاعر والتماهي مع الشخصيات لدى المشاهدين، ما يقودهم للانخراط في القصة على مستوى أكثر عمقاً. وصانعو الأفلام الكبار يعثرون على هذه اللحظات ويستخدمونها. وأحياناً العاطفة هي المعنى الكامل للمشهد. وأحياناً ترتبط هذه العواطف بأفعال تعطي مغزى أكبر للعاطفة، وأحياناً تكون العاطفة متضمنة في رد الفعل.

في فيلم إرين بروكوفتش يوجد مشهد في أواخر الفصل الثاني يبدأ بمنظر مصنع شركة غاز وكهرباء المحيط الباسيفكي في وقت متأخر من الليل. ثم نشاهد يدين تجمعان الحجارة. هاتان اليدان هما يدا جنسن Jensen (مايكل هارني Michael Harney) زوج دونا Donna (مارج هلغنبرغر Marg Helgenberger) وهو يقف في مواجهة المصنع. فجأة يقذف صخرة على المصنع، ثم صخرة أخرى، وثالثة، وهو يصرخ تعبيراً عن ألمه دون أن يصدر صوتاً. تسقط الصخرات بعيداً عن هدفها. وفي الختام يجثو على ركبتيه وينهار، ويشعر المشاهدون بألمه.

يبدأ المشهد التالي بإرين وهي جالسة على حافة سرير دونا، تصغي إليها، بينما تعلن دونا أن التشخيص الطبي وجد أن لديها ورماً خبيثاً. ويقف جنسن في خلفية الصورة، دون أن ينطق بكلمة. الآن يفهم الجمهور فعل جنسن في المشهد السابق ويشاركه في شعوره. وهذا يقرّب المشاهدين من الشخصيات ويجعلهم يتعمقون أكثر في القصة.

إذا أظهرتَ شخصياتك وهي حزينة تبكي كلما أصيبت بخيبة أمل، أو تصاب بدوار ونشوة مفرطة كلما حققت نجاحاً، فإن السيناريو الذي تكتبه يصبح مرهقاً ومنفّراً. البديل هو أن تريد تقديم هذه اللحظات من العاطفة التي هي أكثر إنتاجاً من الناحية الدرامية، اللحظات التي تساعد الجمهور على الارتباط بشخصياتك وعلى تعميق فهمه لها. مواضع التركيز هذه في المشاهد تقترب عادة من أجزاء الحبكة الأكثر مغزى والأكثر تأثيراً في الحياة. ومن

الواضح أن هذا يعني الانتقالات بين الفصول. لكن كما تتضح أعلاه، العاطفة ضرورية حيث تتطلب الأفعال والأحداث المهمة استجابة.

يتوجب عليك أن تنقب لتصل إلى أعماق الحياة العاطفية لشخصياتك لتكتشف ما هو شعورها الحقيقي. ثم عليك أن تجد طريقة لكي توصل بشكل إبداعي تلك العاطفة إلى المشاهدين من أجل أن تتملقهم كي يشعروا بمشاعر تلك الشخصيات. وهذا سيساعد المشاهدين على فهم حوافز الشخصيات، والتكلفة المحتملة لأفعالهم.

ويمكن أن تكون هذه اللحظات كبيرة أو صغيرة. ويمكن لرد الفعل الصحيح الذي يرد في نهاية أحد المشاهد، أو لأقصر لمسة، أن يكون له تأثير عميق على المشاهدين. وفيلم أفضل سنوات حياتنا الفائز بجائزة الأكاديمية (الأوسكار) لعام ١٩٤٦ مليء بمشاهد تجعل الجمهور يشعر مع الشخصيات ويتصل بها، بسبب استخدام عواطف حقيقية. فقرب نهاية الافتتاحية، حين يصل الرجال الثلاثة إلى وطنهم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، واحد من سلاح المشاة، وهو آل (فريدريك مارش)، وآخر من القوات الجوية، وهو فرد (دانا أندروز)، والثالث من القوات البحرية، وهو هومر Homer (هارولد رسل Harold Russell)، فإنهم يشتركون في ركوب سيارة أجرة إلى بون سيتي Boone City. وينزل هومر، الذي فقد كلتا يديه، من السيارة أولاً. ويراقب آل وفرد وهما في السيارة، ومعهم المشاهدون، حين تخرج عائلته بسرعة إلى الحديقة الأمامية لاستقباله. وترى أمه يديه الترقيعيتين وتشهق ألماً، لكنها تتماسك. وتعانقه خطيبته (كاثي أودونيل)، لكن ذراعي هومر تبقيان متصلبتين على جانبيه. ترجع الخطيبة إلى الوراء ويلي ذلك صمت وحسب. صمت يحطم القلوب ويمزق الأحشاء. من الصعب عدم الشعور بالألم. وتماماً حين يصبح من المتعذر تحمّل التوتر، تهرع أخت هومر الصغيرة من البيت وتطير إليه وهي في غاية الإثارة والسعادة. من خلال

ردود الفعل – التي هي ردود بسيطة لكنها صادقة – الصادرة عن الشخصيات المشاركة في هذه اللحظة المهمة، فإننا ندخل بعمق في حياتها وفي القصة.

وبعد أن تجد العاطفة وتتوصل إلى طريقة إبداعية في إيصالها إلى الجمهور، فالشيء الأخير هو أن تتذكر هذا: لا تستعجل الأمور. فالشعور الحقيقي يحتاج إلى وقت ليتضّح بحيث يستطيع المشاهدون أن يلمسوه ويسجّلوه. وحين تحظى بالعاطفة المطلوبة تعامل معها كعاطفة حقيقية وراقب إلى أين تأخذك في المشهد.

ويذكرني هذا بمشهد آخر من فيلم أفضل سنوات حياتنا، حين لا يتمكن فرد من جعل أي من أموره يسير على ما يرام. فهو يقرر ترك البلدة والتوجه إلى المطار للحصول على رحلة مجانية بالطائرة إلى الشرق أو الغرب، أياً كانت أول رحلة يستطيع السفر فيها. ويضطر للانتظار كي تقوم إحدى الرحلات، لذلك يقرر أن يتمشى. ويجد في طريقه مناطق شاسعة من الطائرات المستعملة الجاهزة لدخول ساحة الآلات البالية، منها طائرات حربية وقاذفات قنابل ومقاتلات وطائرات شحن. وكنا قد رأينا في مشهد سابق أن تجاربه الحربية لا تفارق خياله، لكنه الآن يسير ويمعن في السير، إلى أن يقوم بالنهاية بالصعود إلى قاذفة قنابل ويدخل برج الطائرة. ويحاكي المدرج الصوتي المصاحب للفيلم أصوات محركات تُدار وتهدر وتصبح حية. وفي السيناريو هناك أصوات رجال يطلبون المساعدة بسبب ظهور مشكلة، لكننا لا نسمع أياً من هذه الأصوات في الفيلم. التركيز كله على فرد، وهو يجلس في مكانه، مرتعداً، إذ من المحتمل أن يعيش من جديد أسوأ لحظات حياته. وهذه اللحظة في الفيلم مكرّسة لفهم شخصيته. وينتهي المشهد حين ينادي أحد مشرفي العمال فرد، وبعد شيء من الاختلاف الأولي، ينتهي الأمر بأن يعرض عليه المشرف وظيفة.

الإعدادات والعواقب

تدعم العواطف الحقيقية التي تبديها الشخصيات تجربة المشاهدين وهم يشاهدون الفيلم. فالعاطفة تقرّب الجمهور من المادة وتجعلهم متقبلين لراوي القصة تقبّلاً أكبر، وفي نهاية المطاف تعمّق فهمهم لما تدور القصة حوله. لكن إذا سيطرت العاطفة على كتّاب السيناريو، فمن المحتمل أن يضحّوا بزخم القصة. وحتى ونحن نبحث عن طرق لتقوية ارتباط المشاهدين العاطفي بقصتنا، لا يجوز لنا أن نتيه عن الحدث الصاعد الذي لا بد أن ينبني من خلال العقبات والتعقيدات ليصل إلى الأزمة والذروة والحلّ.

وإحدى طرق تكثيف مشاركة مشاهدينا للشخصيات وكذلك جعلهم يستمرون في التركيز على تقدم القصة إلى الأمام هو بناء خط حبكة يشتمل على الأحداث والعاطفة معاً. ويشدد رسم الحبكة المبني على أساس السبب والنتيجة على الفعل ورد الفعل لتولود مقاطع تحرك الحدث إلى الأمام وتظهر التأثير العاطفي على الشخصيات. وحين يبني أحد الكتّاب مقطعاً مبنياً على فكرة **الإعدادات والعواقب**، فهو يستخدم رسم الحبكة المبني على أساس السبب والنتيجة لجعل الشخصيات تبدي عاطفتها، وهذا بدوره يؤثر في المشاهدين ويجعل حدث الحبكة يستمر في سيره إلى الأمام.

الفكرة الكامنة وراء الإعدادات والعواقب بسيطة بساطة كافية. فأنت تصوّر الشخصية الرئيسية أو شخصية مهمة أخرى تُعِدّ للحدث الدرامي، ثم بعد أن ينتهي الحدث، تعرض على المشاهدين نتيجته. وكلا الإعداد لشيء مهم وعاقبة هذا الشيء توفر لكاتب السيناريو فرصة إدخال محتوى عاطفي أثناء بناء القوة الدافعة من خلال مقطع من المشاهد يستخدم الحدث الموجّه: حدث موجه نحو نتيجة محددة. هذا يحافظ على استمرار القصة في التقدم إلى الأمام، بينما تبقى الفرصة للمشاهدين كي يتواصلوا مع الشخصيات. فالتركيز على التمهيد لمشاهد الصراع بالإضافة إلى ناتج هذا الحدث يضيف ثقلاً

دراميأ للحدث ويضيف إلى إمكانية رسوخ الحادث في ذاكرة المشاهد. هذه المشاهد تتيح للجمهور أثناء إعدادها الوقت الكافي لأن يقلق حول مستقبل الشخصيات، بحيث يتمكن المشاهدون والقراء من مشاركتها شعورها بعد الحادث.

يتألف مشهد الإعداد من شخصية (أو شخصيات) مهمة تستعد لحادث درامي قادم. وتحتوي أفلام الرياضة والأفلام الحربية أوضح الأمثلة على هذا النوع من التحضير. فكّر بالأفلام أنوار ليلة الجمعة والذي لا يقهر ومعجزة. في كل منها مشاهد في غرفة تغيير الملابس حيث يرفع المدربون من معنويات الرياضيين قبل المباراة الكبرى. ويرى المشاهدون الشبان وهم جانون ومتوترون، ويشعرون بالتوتر معهم. كما تعرض الأفلام الحربية المشاهد التي تسبق المعركة لكي نرى الجنود يستجمعون شجاعتهم لخوضها. فكّر في فيلمي الخط الأحمر الرفيع وإنقاذ المجند ريان. فالجنود ينتظرون، ومن خلال التعبير الخارجي عن عواطفهم (أو عدمه) يشعر الجمهور بضغط الحدث الوشيك وأهميته. ويتراكم التوتر بالنسبة للجمهور أثناء هذه المشاهد لأنه يشعر بقلق الشخصيات وهمومها حول النتائج المحتملة. ولكن إذا لم يكن الحادث مهماً فعلاً، على الأقل بالنسبة للشخصية، فإن همومها أو حماسها أو توقعها ستبدو مقحمة وستنقص مما تحاول إنجازه.

معظم الأفلام تستفيد من مشاهد الإعداد في موقع ما في حبكاتها. ففيلم سبع7ـــة يهيئ المشاهدين ومعهم الشخصيات عدة مرات للأحداث القادمة. فبعد أن يتوفر للمحققين الدليل الذي يقودهما إلى مسرح جريمة "الكسل،" يوضح تتابع واسع للأحداث استعداد فريق "الأسلحة والتكتيكات الإستراتيجية" للتحرك إلى الموقع. وينقضي وقت طويل يتم فيه إعطاء المعلومات والتعليمات لرجال الشرطة قبل أن ينطلقوا. وفي الفصل الثالث نرى سومرست وميلز يستعدان للذهاب مع جون دو إلى مسرح الجريمة الأخيرة.

ويبدأ المشهد أثناء وجودهما في غرفة المغاسل وهما يزيلان شعر صدريهما من أجل تركيب الأسلاك التي سيضعانها. يبذل سومرست أقصى جهده ليحضّر ميلز، إذ يريده أن يكون مستعداً لأي شيء. ويقول إنه إذا انفجر الرجل الموجود في القمر، "فإنني أريدك أن تتوقع ذلك." ثم يعلق ميلز بنكتة صغيرة، ويضحك الرجلان، ويضحك المشاهدون معهما. ولكن حين يعودان إلى عملهما تسيطر عليهما جديّة الموقف، وتتلاشى الكلمات. فهما قلقان، ويرى الجمهور ذلك في تعابير وجهيهما وفي ردود فعلهما، تُظهر اللقطة التالية الرجلين وهما صامتان، يثبتان أزرار قميصيهما فوق الأسلاك الموضوعة على صدريهما. ويرتديان سترتيهما الواقيتين من الرصاص وحاملي مسدسيهما. ثم يتفقدان المسدسين. وهذا كله يوصل إلى المشاهدين طبيعة الوضع الذي يواجهانه التي تعني الحياة أو الموت. بعد ذلك يأتي قطع ينقل المشاهدين إلى جون دو، وهو يرتدي بزة رياضية برتقالية اللون ، حليق الرأس ومقيّد اليدين، ويهبط السلم مع مُرافَقَة. وينبني المقطع إلى أن يصبح الرجال الثلاثة في السيارة، والمروحيات تطير فوقهم، وتراقب مركباتٌ أخرى كل حركة يتحركونها، وطوال الوقت تبدو كارثة وشيكة الوقوع في المستقبل.

الشيء المثير للاهتمام في هذا المشهد هو أنه يحضّر المشاهدين لمشهد آخر هو نفسه خطوة لإعدادهم للذروة. يدخل جون دو وميلز وسومرست السيارة في طريقهم إلى الحادث الدرامي الحقيقي، وهو الكشف النهائي عن الجرائم. وهذا كله يكثّف التوتر بزيادة قلق المشاهدين. ويدخل ذلك في طريقة بناء كتّاب السيناريو للإثارة والتشويق، وهو الموضوع التالي الذي سأتحدث عنه.

تستخدم الأعمال الدرامية والملهاوية أيضاً مَشاهد إعدادات وعواقب. ففي فيلم أحدهما طار فوق عش الوقواق، بعد الجلبة المتعلقة بالسجائر (التي يحفّزها ما يكشفه ماك Mac)[1]، يُجَرّ مكمرفي وتشزويك والزعيم جميعاً من

---

(١) أي مكمرفي. (المترجم)

المكان. ويساق الرجال الثلاثة عبر ممر، ويجبرون على الجلوس خارج إحدى الغرف للانتظار. ولا يعرف مكمرفي ما الذي يحدث وهو في طبيعته المعتادة الخالية من الهموم، ويحافظ الزعيم على مظهره الصامت السلبي، لكن من الواضح أن تشزويك يعرف ما سيحدث. فهو ينشج بينما يراقبه ماك، حائراً من رد فعله. يحمل المساعدون تشزويك ويدخلونه إلى الغرفة. يراقب مكمرفي المشهد دون أن تكون لديه فكرة عما يجري، لكن المشاهدين يستطيعون التنبؤ بما سيحدث بعد ذلك: العلاج بالصدمة الكهربائية. والشيء الأصيل الرائع في هذا المقطع هو الطريقة التي يبدأ المشاهدون فيها بالقلق على مكمرفي قبل أن يشعر هو نفسه بالقلق، وذلك من خلال استخدام شخصية تشزويك. وفيما ينتظر ماك والزعيم دوريهما يتراكم التوتر. ثم يقدم ماك إلى الزعيم قطعة من اللبان، وعندها يأتي الكشف الحقيقي. يتكلم الزعيم: "شكراً." ويصاب ماك بصدمة ويقدم له قطعة أخرى فقط ليتأكد من أن ما سمعه كان صحيحاً، ويشعر بالسرور لاطّلاعه على سر الزعيم. والآن، أثناء استمرار المشاهدين في توقّع المعالجة القادمة، يراقبون هذين الرجلين يتفاعلان ويخططان للهرب. وهذا يطور شخصيتي كلا الرجلين وعلاقة المشاهدين بهما. وحين يُخرِج الطاقم الطبي تشزويك على نقالة، وهو ساكن كالموت، يشعر المشاهدون كأنهم يتآمرون كاللصوص مع مكمرفي والزعيم، اللذين يشاهدان تشزويك ويسكتان. لكن مكمرفي يستمر في عدم فهم ما يجري. يتوجه المساعدون الآن إليه، ومع ذلك، فإنه في الوقت الذي لا يزال خداع الزعيم يدغدغه يدخل وخطواته تتراقص. وفي الغرفة يلبي كل طلب يطلبه الطاقم الطبي منه. وبعد أن تُمسَح جبهته ويوضع القطبان الكهربائيان في مكانيهما، وحشوة الفم بين أسنانه، يبدؤون. ويرى المشاهدون التيار الكهربائي وهو يصدمه.

يبني هذا المقطع التوتر، مستخدماً ردود فعل تشزويك كمقياس للأحداث التي ستلي. وبينما ينتظر ماك والزعيم أن ينهي تشزويك علاجه، يتوقع

المشاهدون الخطر الذي سيتعرض الرجلان إليه عما قريب. لكن الكاتبين يزيلان حذر المشاهدين، فهما يفسحان المجال لقيام رابطة بين الرجلين ويعمّقان معنى القصة، مضيفين كشفاً آخر في المقطع كي يكون أكثر قوة في حبكة هذا السيناريو الفائز على جائزة الأكاديمية (الأوسكار).

وتضع نتيجة الحدث الدرامي – التي تظهر في عواقب الفعل أو في الوضع الناتج عنه – التركيز على التكلفة التي تتحملها الشخصيات أو الربح الذي تجنيه من الحدث، من كلتا الناحيتين الجسدية والعاطفية. فالكاتب يُظْهِر التأثير ومعه رد الفعل العاطفي على النجاح أو الفشل أو التعادل. هنا تقوم الشخصيات بمعالجة ما حدث لتوه، أو إعطاء معنى له، ويقوم المشاهدون بالشيء نفسه. ويتيح الوقت للوضع أن يستقر فيما يتعلق بالشخصيات، وكذلك بالمشاهدين، ويوسع فهمهم للحدث.

ومشهد العواقب الخاص بالمقطع المذكور أعلاه من فيلم أحدهما طار فوق عش الوقواق يبدأ بعودة إلى الجناح. تدور الموسيقى المزاجية الحاضرة في كل مكان، والمرضى جالسون لبدء جلسة علاج جديدة مع الممرضة راتشِد. ويبدو اليوم وكأنه يوم عادي. ثم يدخل مكمرفي وهو يمشي متثاقلاً عبر الغرفة. تغوص قلوب الرجال، فقد أجريت له جراحة فصية. حتى الزعيم، الموجود في الخلف يحرك مكنسته، يبدو خائب الأمل. ثم فجأة يقفز ماك، موقعاً الخوف في قلوبهم، ويعود إلى طبيعته التي لا تكترث بأي شيء، ويعِد أن يكون فتى طيباً للممرضة راتشِد وألا يسبب المزيد من المتاعب.

هذا المشهد رائع حين يُعْرَض. فهو يسبب الخوف، ثم يريح المشاهد بضحكة. كما أنه يبيّن للجمهور أن مكمرفي بخير وأن النتيجة هو أنه سيعدّل سلوكه بعد أن عرف تكلفة إساءة السلوك.

ويمكن لمشهد العواقب أن يكون دراميا أو ملهاوياً، حسب طبيعة الحدث. في مشهد "لا تأسروا أي أسرى" الشهير في فيلم لورنس الجزيرة العربية،

يسير علي (عمر الشريف) بين الجثث بعد المذبحة التي يرتكبها الأتراك، وهو يبحث عن لورنس Lawrence (بيتر أوتول Peter O'Toole). حين يجده أخيراً يكون لورنس مغطى بالماء من قمة رأسه إلى أخمص قدميه وهو يرتجف ويُسقِط سيفه من يديه الداميتين. يبتعد علي عنه، فالرجل الأكثر تحضّراً يُقارَن الآن بلورنس الهمجي.

في كثير من الأحيان تهيئ الإعدادات والعواقب المشاهدين لنتيجة معينة، ثم يحدث العكس. وهذه أدوات رائعة حين رسم انعكاس في الحدث. فالوضع الناتج عن مشهد معالجة مكمرفي بالصدمة الكهربائية هو انعكاس من هذا القبيل تماماً، إذ أن المشاهدين يعتقدون أن أسوأ ما يمكن أن يحدث قد حدث، لكن فجأة يدور المشهد ويكون كل شيء على ما يرام. وحين يستكمل الحدث بطريقة مفاجئة، مؤدياً ليس إلى تطور غير متوقع للأحداث فحسب، بل أيضاً إلى نتيجة عاطفية مختلفة، فإن المشاهدين يتعرضون إلى تأثير عاطفي أقوى.

وتوضح بداية فيلم جيري مغوايِر هذا الأمر أيضاً. فجيري يزودنا ببيان مبدئي، لكنه في الواقع يحضّر 'بيان رسالته،' ويُوجّه توتره الشديد الحدث ويكشف عن أهمية 'بيان الرسالة' – الذي يحمل عنوان 'الأشياء التي نفكر فيها لكننا لا نقولها: مستقبل عملنا' – لنفسيته. يقوم جيري بنسخ المذكرات وتوزيعها. ويعود إلى غرفته في الفندق، حيث تساوره على الفور أفكار معاكسة. يحاول استعادة المذكّرات، لكن الأوان قد فات. وحين يشعر بالذعر، يشعر الجمهور بالذعر معه. ثم في المشهد التالي – حين يستعد لدخول البهو وهو في حالة عصبية، يقابله الحاضرون بالتصفيق. ويشاركه المشاهدون في الإثارة والابتسام. وبعد مغادرته للبهو يتحول تركيز آلة التصوير إلى وكيلين. يسأل الوكيل الأول: 'كم تعطيه من الوقت؟' ويقول الآخر: 'دعني أرَ! أسبوعاً.' وهكذا يَصدِم المشاهدين انعكاسٌ جديد. وكلا الانعكاسين يبدوان صحيحين.

الإعدادات والعواقب أدوات قوية لتطوير الحبكة ورسم مخططها العام. وهي تساعدك في تصميم مقطع من المشاهد بحيث تعرف أين تضع التركيز العاطفي. وحين تكتب هذه المشاهد فعلاً، تذكّر أن تجد العاطفة وتستخدمها بطريقة مثيرة للاهتمام لكنها أيضاً أصيلة.

رسم الحبكة لإحداث الترقّب[1]

من أول هذا الكتاب حتى الآن وأنا أتحدث عن الصراع وعن التوتر الدراميين اللذين هما أساس الترقّب. في كثير من الأحيان يستخدم الناس مصطلحي التوتر والترقب وكأنهما مترادفان يمكن استعمال أحدهما مكان الآخر، لكنهما ليسا مترادفين. التوتر هو خاصية أن يُشَدّ المرء إلى غاية احتماله، أو أن يكون تحت الضغط ويشعر بالقلق. أما الترقب فإن أساسه يكمن في الشك الذي يشعر به الجمهور حول النتائج المحتملة بالنسبة للشخصيات في المواقف الصعبة. فهو يتوقع المتاعب ومع ذلك يحافظ على الأمل بأن ينتهي كل شيء على ما يرام. ويزيد التأرجح بين هذين القطبين من الضغط وكذلك يزيد من حاجة المشاهدين لحل.

تستخدم جميع الأفلام – أكانت ملهاوية أو درامية أو أفلام حركة أو تنتمي إلى أي جنس آخر – الترقب بطريقة من الطرق. وينبع الترقب الأساسي في أية قصة من حالة عدم التأكد التي يشعر المشاهد بها تجاه شخصية متورطة في صراع ما. ويكون للشخصية هدف، والصراع يقف بينها وبين تحقيقه، ونحن نتساءل ما إذا كانت ستنجح.

يبدأ مفتاح جعل الترقب الأساسي ناجحاً بخلق مشكلة حقيقية ذات ثِقَل،

---

(١) مصطلح suspense الذي يترجم أيضاً بكلمة "الإثارة" أو "التشويق" يشير إلى الأسلوب السينمائي الذي يجعل المشاهدين ينتظرون بلهفة (وهم أحياناً في غاية التوتر) ما سيحدث في موقف معين. (المترجم)

مشكلة تهدد الحياة أو تغيرها، وتعاني منها شخصية يهتم المشاهدون بأمرها. بصورة عامة يكون هذا هو الصراع الرئيسي في الفيلم، الذي تدور من حوله صراعات أخرى. وهو بحاجة لأن تكون له عواقب حقيقية، أي إذا أخفقت الشخصية الرئيسية، فإن شيئاً وخيماً سيحصل لها أو لأشخاص آخرين. ويمكن للمشكلات الثانوية التي تتطلب انتباهاً من الشخصية الرئيسية أن تُستَعمل لرسم حبكة مقاطع من الفيلم طالما أنها تشكل تهديداً حقيقياً لنجاح الشخصية أو رفاهها، وبذلك تخلق هي أيضاً حالة من الترقب.

في كلا فيلمي سبع٧ـــة وحسناء أمريكية يُفرز توتر العلاقات حالة ترقب أيضاً. في سبع٧ـــة يريد المشاهدون أن يتوصل سومرست وميلز إلى تلاقٍ في عقليهما، ويخافون ألا يحدث هذا التلاقي. وفي حسناء أمريكية يريد المشاهدون أن يتواصل لستر مع ابنته تواصلاً ذا معنى، لكنهم يقلقون خشية أن يفسد لستر كل شيء بالتورط مع صديقتها. وحتى في اقتل بيل، المجلد الثاني– حين يكون بيل Bill (ديفيد كراداين David Carradine) قد حاول أن يقتل بياتركس Beatrix (أوما ثرمان Uma Thurman) مرة تلو المرة، وحين تكتشف أخيراً أنه يسكن مع طفلها في الفيلا التي يملكها – يحتفظ المشاهدون بأمل ولو ضعيف بأن يتغلبا على خلافاتهما مع أنهم يعرفون أن ذلك النوع من الغفران سيكون صعباً حتى على الأم تيريزا.

كما يستطيع الخصم الحقيقي الذي يعمل ضد الشخصية الرئيسية أيضاً أن يوجد حالة عامة من الترقب ضمن الحبكة. وهذا يعني أن يكون الخصم أقوى ومجهّزاً بشكل أفضل من الشخصية الرئيسية ليخوض القتال،، فهو خصم يشكل خطراً حقيقياً على تحقيق البطل لهدفه. وهذا يتماشى مع فهمك لطبيعة الصراع في قصتك وإعداده بالشكل المناسب حسب الوصف الذي ورد في الفصل الثالث. وكارن إيفل في أغرب من الخيال هي خصم لهارولد كريك لا تقل عن دارث فيدر خصم لوك سكايووكر، لأن كلاً منهما يمثل عقبة ملموسة لرفاه الشخصية الرئيسية.

وحين ترسم حبكة المشاهد والمقاطع المفردة في السيناريو الذي تكتبه، فإنك تبحث دائماً عن طرق لزيادة حالة الترقب عند المشاهدين كي يبقوا مأسورين. وهذه بعض الطرق.

لا تبخل على المشاهدين بالمعلومات

في الفصل الرابع، تحت عنوان "التلميح للصراع القادم" (انظر ص ٨٧)، تكلمتُ عن إطلاع المشاهدين على المتاعب التي تكمن في المستقبل. وكانت هذه قاعدة أساسية بالنسبة لألفرد هتشكوك Alfred Hitchcock، سيد الترقب. وقد قال هتشكوك إن العامل الجوهري في بناء الترقب الحقيقي هو إعطاء المشاهدين معلومات أكثر مما تعرفه الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات. وكان هذا شيئاً أساسياً بالنسبة له. دع مشاهديك يرون الخطر المحدق الذي لا تراه الشخصيات نفسها، وبذلك تضع المشاهدين في وضع أفضل. وهذا يولّد توتراً ورغبة في التوصل إلى حل للموقف.

وقد أوضح هتشكوك هذه النقطة بقصة رجلين يجلسان في حانة، وتوجد قنبلة تحت الطاولة، فإذا كان المشاهدون، ومعهم الشخصيات، لا يعرفون بأمر القنبلة، فسيصلون إلى مفاجأة كبيرة حين تنفجر، وهذا كل ما في الأمر. لكن إذا كان المشاهدون يعرفون أن القنبلة موجودة، بينما لا تعرف الشخصيات تلك، ويعرف المشاهدون متى يفترض أن تنفجر، فإننا في موقف مليء بالترقب. وبينما تدق ساعة الحائط معلنة عن مرور الثواني، يكون المشاهدون متوترين ويودون تحذير الشخصيتين والطلب منهما أن يبتعدا. ويجد المشاهدون أنفسهم أسرى انعدام التأكد من لحظة إلى لحظة حول وضع يمكن أن يسير في أيٍ من الاتجاهين. وسيجلسون ويراقبون أكثر تفاصيل التفسير المدنئي إثارةً للضجر وأنفاسهم محبوسة، وهم ينتظرون أن تكتشف الشخصيتان القنبلة أو أن تهلكا بسبب عدم اكتشافهما لها.

وحين ترسم حبكة مشهد أو مقطع، فأنت تريد النظر فيما إذا كان يوجد ما يهدد نجاح بطلك ويمكنك أن تعرضه على المشاهدين قبل أن تعرفه الشخصيات. في فيلم هتشكوك شمال – شمال غربي، يكتشف الجمهور أنه لا وجود لجورج كابلان قبل أن يكتشف ثورنهيل ذلك بوقت طويل، ويكتشفون أن الجواسيس الطيبين ليست لديهم أية نية في مساعدته على النجاة من تهمة ارتكاب جريمة قتل. ويلتقي ثورنهيل في القطار بإيف كندال (إيفا ماري سينت) الجميلة وتقوم بمساعدته. ويأمل المشاهدون التوصل إلى أفضل نتيجة. ثم يُكشَف لهم أنها مشتركة مع الشرير فاندام (جيمس ميسون). اللهم أجرنا! يتصاعد التوتر، وحين يغادر ثورنهيل القطار في شيكاغو، تكون المحطة مليئة برجال الشرطة، لذلك يتخفى ثورنهيل في زي حمّال ويهرب منهم، لكن ليس بدون أن يشعر المشاهدون بشيء من الخوف من أن يعتقل. كان هتشكوك سيداً لهذا الأسلوب. لكن هذا ينطبق أيضاً على كتّاب ومخرجين آخرين.

في فيلم الهارب، يرتفع مستوى التوتر في كل مرة يكتشف فيها جيرارد Gerard ورجاله مكان وجود كمبل ويظهرون في المنطقة قبل أن يعرف الطبيب الطيّب أن مكانه قد اكتُشِف. وأحياناً يرى المشاهدون كلتا الشخصيتين في منطقة ما في الوقت نفسه دون أن تعرف أي منهما بوجود الأخرى. وهذا أيضاً يضع المشاهد في حالة ترقب، إذ أنه ينتظر لقاءهما والخطر الذي يشكله هذا اللقاء على كيمبل.

ومعظم قصص الأفلام تتضمن أكثر من وجهة نظر البطل، بالرغم من أنّ الكتّاب الجدد في كثير من الأحيان لا يفارقون الشخصية الرئيسية. ووجهة النظر التي تتيح إدخال زوايا أخرى في حدث الحبكة ستقودك إلى خلق مواقف أكثر إثارة للترقب، ومن خلال ذلك إلى زيادة مشاركة المشاهدين ويطلق على هذا اسم القطع المتناوب.

القطع المتناوب

في القطع المتناوب نقوم بالتحديد بالقطع جيئة وذهاباً بين الشخصيتين الداخلتين في صراع. وتكون الشخصيتان على الطريق إلى التصادم. ويتزايد الترقب مع اقترابهما إحداهما مع الأخرى. فكِّر بفيلم الهارب حين يكون كيمبل في الحافلة مع الرجل المصاب والقطار يقترب أكثر فأكثر. وحين يخرج يشعر الجمهور بالارتياح لرؤية أنه نجا، إلى أن يقفز القطار من فوق السكة الحديدية ويسقط في الوادي الضيّق خلف كيمبل.

القطع المتناوب من ثوابت أفلام الأجناس، مثل أفلام الحركة والرعب والخيال العلمي والإثارة. لكن أفلام الملهاة والدراما تستخدمه أيضاً. ويوضح مقطع رائع من الفيلم الفكاهي المطعم هذا الأمر إيضاحاً جيداً. ففي النصف الثاني من الفصل الثاني تكون الأشياء قد ساءت بالنسبة لبوغي Boogie (ميكي رورك Mickey Rourke). ويكون صبيان حيتان القروض قد أشبعوه إيذاء، والآن رهانه الأخير حول النوم مع كارول هيثرو Carol Heathrow (كوليت بلونيغان Colette Blonigan) قد تهاوى بسبب إصابتها بالأنفلونزا. فالأمر قد قُضِيَ بالنسبة له، إذ أن وكلاء المراهنات سيكسرون رجليه، إن لم يقتلوه. فجأة يرى بوغي الخلاص بالظهور مع بِث Beth (إلين باركين Ellen Barkin) زوجة شْريفي Shrevie (دانيال سترن Daniel Stern) التعيسة التي لم تُقَدّر حق قدرها، وتقديمها على أنها كارول. وهي لا تعرف ذلك وتعتقد أنها ستمضي أمسية مع حبيب سابق يهتم بأمرها.

يذهب بوغي لاصطحابها ويركبان السيارة. يطلب منها أن تضع باروكة شعر كي لا يعرف أحد أنهما معاً، إذ أنها امرأة متزوجة. وحين تضع الباروكة التي تشبه شعر كارول، يدرك المشاهدون بشكل مؤكد ما ينويه بوغي. الآن يقطع الفيلم المشهد إلى شريفي وفنويك Fenwick (كيفن بيكون Kevin Bacon). لا يريد شريفي الذهاب إلى بيته وإلى مشاكله مع بِث.

ويكتشف أن فنويك عائد إلى شقته كي يتأكد من رهان بوغي حين يصل مع كارون. ويجد شريفي أن هذا يبدو، أي التجسس على الإغواء الذي سيقوم به صديقه،أمراً مسلياً، ويقرر أن يصاحب فنويك. والآن يقول المشاهدون: 'يا لطيف.'

ويعود الفيلم إلى السيارة حيث يخبر بوغي بِث أنه لا يمكنها أن تقول أي شيء بعد وصولهما إلى شقة فنويك. وهي تشعر بغرابة هذا الطلب، لكنها تعاني الوحدة لذلك تتجاوب معه. قطع آخر إلى شريفي وفنويك اللذين يصلان إلى شقة فنويك ويختبئان في الخزانة لينتظرا. قطع جديد إلى بوغي وبث لا يزيد طوله عما يحتاجه المشاهدون للشعور بأن هذا لن يسير على ما يرام. ثم يقطع الفيلم عائداً إلى الرجلين المنتظرين في الخزانة للتأكد من أنهما يستطيعان استراق النظر إلى حد كاف.

طوال هذا الوقت يتصاعد التوتر في حين يتوقع المتفرجون الكارثة أن تقع حين يتقابل الطرفان. تتوقف السيارة خارج البناء ويخرج بوغي وبِث منها. يدخلان بهو الشقة ويصعدان السلّم. يحاول شريفي وفنويك البقاء هادئين، وهما ينتظران وصول بوغي مع كارون. لكنه لا يأتي. فعلى السلّم يستدير بوغي ويسير ببِث إلى الخارج، إذ أنه لا يستطيع الاستمرار في الخدعة. لكن طوال هذا المقطع يشعر الجمهور بتوتر رهيب وبالترقب وهو يتوقع أن يلتقي شريفي وبِث.

تعقيدات غير متوقعة

بطريقة ما، مصاحبة شريفي لفنويك وخروج القطار عن السكة في أثر كمبل كلاهما تعقيدات غير متوقعة رُسِمَت لخلق حالة قصوى من الترقّب. والتعقيدات غير المتوقعة هي طريقة ممتازة لزيادة الخطر والترقب، كما أنها تقول لنا شيئاً عن الشخصية من خلال تصرفاتها. وتأتي هذه التعقيدات بأشكال

مختلفة، لكن المفتاح هنا هو التركيز على الشخصية التي تحاول إنجاز شيء مهم. ويتدخل هذا التعقيد في الموقف ما يؤدي إلى مزيد من الخطر.

فيلم الهارب مليء بهذه المشاهد. في أحد هذه المشاهد يكون كيمبل قد عاد إلى مستشفى مقاطعة كوك Cook، ليعمل كفرّاش، على أمل العثور على الرجل ذي الذراع الواحدة. ويحرز تقدماً لكن أثناء ذلك يجد نفسه في وسط أزمة قرب غرفة الطوارئ. فالدكتورة إيستمان Eastman (جوليان مور Julianne Moore) تجرّ كيمبل لمساعدة مريض، وهو صبي صغير، ولأخذه إلى العناية المشدّدة. وتناوِله الأوراق الخاصة بحالة الصبي، لكن من أعراض الفتى يدرك كيمبل أن حالته أسوأ مما تعتقد الدكتورة إيستمان. يقوم كيمبل بإخراج الصبي على عربة من عربات المرضى، ويطمئِن الصبي وهو يفحص صور الأشعة، بينما تراقبه الدكتورة إيستمان. لكن حين ينعطف كيمبل عند زاوية، يدخل إلى مصعد ويغير الأوامر، ويأخذ الصبي مباشرة إلى غرفة العمليات، وبذلك ينقذ حياته. لكن التكلفة هي انكشاف أمر كيمبل في المستشفى. فبعد بضعة مشاهد تواجهه الدكتورة إيستمان بسبب تصرفه ثم تمضي للإبلاغ عنه. يغادر كيمبل المكان لكنه الآن لم يعد بوسعه التجوال في أرجاء المستشفى بحرية في بحثه عن الرجل الوحيد الذراع. ومع ذلك، فقد عرّض نفسه طوعاً للخطر، ومن خلال ما يقوم به لإنقاذ حياة الصبي يستنتج الجمهور طبيعته الحقيقية.

ومن أساليب هتشكوك الأخرى أن يجعل شيئين يحدثان في الوقت نفسه. ويكون المشاهدون مركّزين على حدث معين حين يقاطعه حدث آخر. ويمكن أن يكون هذا الحدث الجديد جدّياً أو فكاهياً، لكنه موجود فقط ليكون بمثابة عقبة في الطريق. في فيلم الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي، يكون الدكتور مكينا McKenna (جيمس ستيوارت James Stewart) وزوجته جو Jo (دوريس دي Doris Day) في منتصف مكالمة هاتفية متوترة مع خاطفي

ابنهما حين يصل أصدقاء قدامى لجو وهم في مرح وسرور. ويشعر المشاهدون بالضغط مع الزوجين أثناء محاولة مكينا أن يكون طبيعياً وودوداً لكنه يفشل في إخفاء انزعاجه.

الساعة التي تدق

الوقت الباقي للشخصيات قبل أن يداهمهم الخطر على وشك الانتهاء. وقد سبق أن أوضحتُ هذا بمثال القنبلة الموقتة لأن تنفجر في ساعة معينة. فحين تتابع الساعة دقاتها وتعلم الشخصية الرئيسية أو غيرها من الشخصيات تلك ترتبط فعالية المشهد بكونهم يقاتلون ذلك الحد الأقصى. فالوقت هو العقبة الآن. وهذا أوضح ما يكون في أفلام الإثارة والحركة حيث يوجد حد زمني قبل حدوث أحداث معينة وتسابق الشخصية الرئيسية الزمن لمنعها. كثير من أفلام جيمس بوند James Bond تستخدم هذه الوسيلة، بما فيها الساعة الضوئية التي تشير إلى انقضاء الثواني قبل حدوث الكارثة النووية. لكن فكّر بفيلمي أبولو ١٣ وبوزايدون حيث يبدأ الأوكسجين الذي تستخدمه الشخصيات ينفد من المركبتين.

وفيلم ذروة الظهيرة مثال على استعمال الساعة طوال الفيلم بأكمله لبناء حالة الترقب. فالوضع في الفيلم هو أن الأشرار الذين يريدون قتل ويل كين Will Kane (غاري كوبر Gary Cooper) يصلون في الساعة الثانية عشرة ظهراً. يحاول كين أن يجمع المساعدة لقتالهم، لكن حين يقرّبه كل فشل أكثر من ساعة القتال، يزداد يأسه ويزداد قلق الجمهور معه. وتوجد في أفلام أبولو ١٣والحظة الحاسمة وحياً أو ميتاً جميعاً "ساعات كبيرة" تدق معلنة اقتراب وقت الذروة الرئيسية. ويتصاعد التوتر مع اقتراب "الشيء الرهيب" من الشخصيات والوقت يسابقها في سعيها للتعامل مع ذلك الشيء.

ونجد صورة معدّلة من هذا في فيلم أغرب من الخيال حيث نعلم أن

كارِن إيفل سوف تقتل في نهاية الكتاب الشخصية التي ابتدعتها، وربما تقتل هارولد كريك الحقيقي أيضاً. لكن المشاهدين لا يدرون متى ستدق ساعة الموت، وإن كانوا يشعرون أنها وشيكة. ويزداد التوتر مع علمنا بهذا الأمر أولاً، ثم يتكثف حين يكتشف هارولد تلك الساعة. أو في فيلم المُدَمِّر تسيرسارا كونور Sarah Conor(ليندا هاملتون Linda Hamilton) وكايل ريس Kyle Reese (مايكل باين Michael Biehn) في طريق يتصادم مع التاريخ، فالمدمر (أرنولد شوارتسنيغر Arnold Schwarzenegger) يحاول العثور عليها وقتلها قبل أن تحمل بابن سيقود المعارضة في المستقبل.

لكن الاقتتال بتبادل إطلاق النار، والقنابل، والموت ليست الطرق الوحيدة لاستخدام الساعات استخداماً فعالاً. الساعة كما سبق القول هي موعد نهائي. وما لم تسبقها الشخصية الرئيسية، فإنها ستخسر شيئاً مهماً أو سيحدث لها أمر سيء. فكِّر بفيلم الخرّيج. يحاول بِن Ben (دستن هوفمان) الوصول إلى إيلين Elaine (كاثرين روس Katherine Ross) قبل أن تقول "قبلتُ" [الزواج] من رجل آخر. وهذه الإستراتيجية نفسها قد استخدمت في عدد لا يحصى من الأفلام التي تنتهي بزفاف، من حدث ذات ليلة إلى زفاف أعز صديقاتي، والفيلم الذي وُزِّع مؤخراً المتطفلون على حفلات الزفاف. لكن بدلاً من أن يكون الزفاف زفاف كلير Claire، العروس هي أختها، مع أن الحدث يجري بالشكل نفسه، إذ أن الوقت يكاد أن ينفد بالنسبة لجون لأن كلير تقترب أكثر من زواجها من ساك Sack. أو انظر إلى الطريقة التي تتطور بها ذروة فيلم كلاذب، كاذب، حيث يصارع فلتشر Fletcher (جيم كاري Jim Carrey) "دقات الساعة" قبل أن تقلع الطائرة التي ستحمل زوجته السابقة وابنه بعيداً عنه.

بالإضافة إلى "الساعات الكبيرة،" توجد في الكثير من الأفلام "ساعات مَشاهد،" حيث لا يبقى سوى القليل من الوقت في مشهد أو مقطع معين. هذه مواعيد نهائية تخص قضايا ذات صلة ضمن خط الحبكة، رغم أنها لا تتعلق

بالذروة. وهي أيضاً تقوم بوظيفة تصعيد التوتر والترقب خلال المقطع وأثناء انتظار المشاهدين لرؤية كيف يتم تحاشي الخطر أو حدوثه. والمفتاح هنا هو عرض مواضع التركيز في المشهد بحيث يرى المشاهدون التأرجح بين الخطر واحتمال دفعه. في فيلم أحدهما طار فوق عش الوقواق يريد مكمرفي أن يشاهد نهائيات كرة السلة بدلاً من سماع موسيقى المصاعد التي تصدح بلا توقف في الجناح. والنهائيات تبدأ وتنتهي في أوقات محددة. وتعطيه الممرضة راتشِد فرصة مشاهدة المباريات إذا صوّت عدد كاف من المرضى لصالح مشاهدتها، لكن نتيجة التصويت هي التعادل. ويحاول مكمرفي الحصول على صوت إضافي قبل انتهاء الاجتماع لكنه لا يستطيع، وتعلن الممرضة راتشِد انتهاء الاجتماع تماماً قبل أن يرفع الزعيم يده، ما يحبط مكمرفي ويتيح للمتفرجين التعاطف معه.

صوِّر المواضع

مفتاح مسألة المقاطع هذه بأكملها هو عرض المواقع التي تشكّل أكبر الأخطار المحتملة بالنسبة للشخصية التي ترسمها. لا تبخل بالوقت في عرض المشكلات والصراعات وهي تتطوّر وتؤدي في كثير من الأحيان إلى ظروف أكثر صعوبة. وهذه هي الطريقة لرفع درجة المجازفة في قصتك. واجعل مشاهديك يخشون حدوث الأسوأ للشخصية التي رسمتها، واجعلها تخرج من الموقف بصعوبة بالغة. أو اجعل الموقف يتطور من سيء إلى أسوأ، وراقب كيف يصعّد ذلك التطور التوتر، مع ضرورة حل المشكلات المترتبة عليه.

وأنا أرى المرة تلو المرة طلاباً يفرّطون باللحظات الدرامية بعدم عرضهم للصراع. فهم يعدّون موقفاً يمكن أن يكون آسراً ثم يقطعون إلى مشهد آخر ويقفزون فوق الموقف الذي أعدّوه، ويصلون إلى النتيجة فقط كي يحركوا القصة وينتقلوا بها إلى النقطة التالية في المخطط العام. إن هذا لن يبني التوتر ولن يتيح للجمهور المشاركة.

حين نرى هوبر في فيلم الفكان ينزل في الماء ليفحص الحطام الذي بقي من قارب بن غاردنر Ben Gardner، نعلم أن سمكة قرش موجودة في المنطقة. ويزيد خوف برودي من توترنا المتصاعد أثناء محاولته إقناع هوبر بعدم الذهاب والاكتفاء بجر القارب إلى الشاطئ. لكن هوبر لا ينصاع، ويرتدي ملابس الغوص ويسبح مبتعداً. وحين يطوف وهو غائص حول القارب يجد فتحة كبيرة في جانبه. وطوال الوقت يشعر المشاهدون بالتوتر ويزداد توترهم. هل ستصل السمكة؟ هل سينجو هوبر؟ ومع ذلك فهو يعطي نفسه ما يكفي من الوقت. يفحص الفتحة ويجد سن السمكة، ويريها للمشاهدين وهو تحت الماء. ثم في اللحظة التي يبدو فيها مستعداً للعودة يظهر رأس بن غاردنر، ما يرعب هوبر والمشاهدين. وهذا يعني أن صانعي الفيلم صوّروا مواضع التركيز وبنوا حالة الترقب وسببوا صدمة للجمهور، وليس تلك فقط مما هو متوقع. وهذا ينقلنا إلى التوقع والمفاجأة.

العلاقة بين التوقع والمفاجأة

مهمتنا كرواة للقصص هي أن نرضي جمهورنا. وتنطوي الأجناس المختلفة على توقعات مختلفة. لكن جميع الأفلام تتحد في مطلب واحد: لا تكن مملاً! فيجب أن تحافظ على انهماك جمهورك في القصة، وهذا يعني أن يكونوا مهتمين ومأسورين ويشعرون بالتسلية. وطريقة المحافظة على انهماك الجمهور هي التأكد من أنه يفهم الحدث. وننجز هذا بخلق علاقات ذات معنى بين المَشاهد، وبناء مقاطع تستدعي الترقب وتفاجئ المشاهدين، وبإتاحة المجال لردود الفعل العاطفي الصادرة عن الشخصيات لتصبح جزءاً من خط القصة. وهذا يتعلق في الواقع بالتحكم. فأنت باعتبارك الكاتب تحاول أن تتحكم بتجربة المشاهدين المتعلقة بمادتك. ويعني فهم هذا بأية طريقة أخرى التقليل من فعاليتك ككاتب سيناريو.

لكن الكثيرين من الكتّاب لا يفكرون بما يضعونه على الورق سوى أنه معلومات القصة. وهم يتبعون تياراً من الأحداث، وينظرون إلى كيفية تأثر الجمهور بحكاياتهم كأمر مسلم به. وحين يكون التعريف الوحيد للقصة هو المشكلة التي تدور عليها حبكتها كما تُقَدَّم في الفصل الأول، فإن المشاهدين في كثير من الأحيان يسبقون الفيلم لأنه يصبح من السهل التنبؤ بالحدث. أحياناً لا يدرك الكتّاب النص التحتي الذي يعطي جوهراً لحبكاتهم، وهو الأسئلة التي يطرحها الصراع، والتي تبقى بذلك بلا جواب وتجعل جمهورهم الأول، أي القارئ، محبطاً.

ما يفهمه كبار الكتّاب هو أنه من اللحظة التي يبدأ فيها فيلم أو سيناريو، فإن الجمهور يحاول دائماً عن وعي أو في اللاشعور أن يسبق الكاتب. ودائماً يتخذ مستقبل القصة شكلاً سائباً من نوع ما في عقولهم الجماعية. فلدى الجمهور ميل طبيعي لتوقع الحدث. وهذا جزء من رغبتهم الفطرية في معرفة ما يحدث. فهم يودون معرفة الاتجاه الذي ستمضي القصة فيه والكيفية التي ستنتهي بها.

ويستفيد الكتّاب المؤثّرون من نزعة اختراق المستقبل باستخدامه لتشكيل تجربة المشاهدين مع حدث الحبكة. خذ المشهد من فيلم المطعم الذي ورد وصفه قبل بضع صفحات. من اللحظة التي ينطلق فيها كل اثنتين من الشخصيات الأربع في مسارهما التصادمي نحو شقة فنويك، فإن المشاهدين يتوقعون الكارثة التي تنتظرهم حين يتقابلون وجهاً لوجه. وهذا يولّد التوتر. لأن المشاهدين يعرفون مدى استماتة بوغي، فإنهم على استعداد للمراهنة أنه سينام مع بث لكنهم يستمرون في تمني عدم حدوث ذلك. ثم في اللحظة الأخيرة يجعل كاتب الفيلم ومخرجه باري ليفنسون Barry Levinson المشهد يدور حول نفسه بكشفٍ عن الشخصية، إذ يكشف عن الجانب الأفضل في شخصية بوغي ويفاجئنا.

هذا مقطع مركّز حقاً يبقي المشاهدين في حالة أمل وخوف من النتائج المحتملة. يلّمح كاتب السيناريو إلى الصراع بالقطع المتناوب بين اثنتين من الشخصيات والاثنين الأخريين المختلفتين في مصالحهما، بحيث يجعل المشاهدين يعتقدون أن هذه الشخصيات ستتقاطع بعد فترة في موضع محدد. المفاجأة هي أن اللقاء لا يتم، وهذا يعكس توقعات المتفرجين. لكن المفاجأة الأكبر هي السبب، فقد عدل بوغي عن ما انتواه. وفيلم المطعم مليء بمثل هذا النوع من المفاجآت.

يستخدم كتّاب السيناريو العلاقة بين التوقع والمفاجأة لمنع المشاهدين من أن يخمنوا اتجاه القصة ويسبقوا الكاتب. وهم يحضّرون أحداثاً مستقبلية للشخصيات والمشاهدين لكنهم لا يعطون المشاهدين ما يتوقعونه. وحين تفهم ما يتوقعه المشاهدون، يمكنك أن تستغل ذلك وتهيئ توقعات زائفة وتضللهم. ويمكنك استخدام هذه الأدوات لرسم انعكاس أو لخلق لحظة مفاجئة، وكذلك استخدامها لإعداد مشهد أو مقطع أو القصة بأكملها.

ويجعل الكاتب المشاهدين يتوقعون الأحداث بطرق متنوعة. بعض التوقعات متجذرة في أهداف الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات المهمة وهي الأهداف التي تشكّل القوة التي تدفع الحبكة إلى الأمام. ومن خلال تفاعل الشخصية الرئيسية مع الشخصيات الأخرى، تتغير الأهداف وتبرز غايات جديدة. في النصف الأول من فيلم إي تي: القادم من خارج الأرض، هدف إليوت Elliott (هنري توماس Henry Thomas) هو أن يخبئ إي تي E. T. وأن يحميه. لكن في النصف الثاني لن يوقفه شيء عن مساعدته في العودة إلى وطنه. ويبني المشاهدون توقعات حول هذين الهدفين. في النصف الأول من الحبكة، يتوقع الجمهور أن يُكتشَف إليوت وإي تي ويأمل ألا يحدث ذلك. لكن في النصف الثاني يتوقع معرفة ما إذا كان إليوت سينجح أم سيفشل وما سيحصل لإي تي.

ومن الطرق الأخرى لمنع المشاهدين من أن يسبقوك هي تثبيت أن حدثاً ما سيحصل في مستقبل الشخصية الرئيسية. لنقل إن البطل يقابل امرأة (جميلة وتثير الإعجاب) ويتفقان على موعد للالتقاء في الليلة التالية. ويتوقع المشاهدون، مثل الشخصيتين، ذلك الموعد. ففي كل مرة تضرب إحدى الشخصيات المهمة موعداً، أو تواجه موعداً نهائياً، أو تحدد شيئاً تريد أن تنجزه أو أن تتحاشاه، يكون الكاتب قد هيأ توقعات للمتفرجين بأن من المرجح تحقّق هذا الأمر. ويتوفر للكاتب الخيار في كيفية الاستفادة من ذلك. فالحدث قد يجري كما هو مخطط له أو يتطور على نحو مفاجئ. إذا تقابل الشخصان وسار كل شيء كما هو مخطط له، فالأفضل أن يحدث شيء مفاجئ بعد قليل أو يكون الكاتب في خطر أن يدفع جمهوره إلى النوم. لكن إذا حدث ما هو غير متوقع – مثل أن يتقابل البطل والمرأة لكن يكون صديقها قد تبعهما – سيبدي المشاهدون اهتماماً أكبر لأن الحدث قد انحرف عن ما توقعوه. وإذا نسي الكاتب أمر هذا الموعد ولم يتعامل البطل معه قط، فإن المشاهدين سيتساءلون عن سبب ذكره ويبدأ صبرهم على القصة في النفاد .

ومع ذلك فمن الواضح أن الكاتب لا يستطيع دائماً أن يعكس سير المشاهد ويجعلها تخالف ما يمليه الحدث. لكن يمكن له أن يديرها مرات كافية لجعل المشاهدين يستمرون في تخمين الاتجاه الذي ستسير الحبكة به. المفتاح هو معرفة وقت القيام بذلك ثم تحديد كيفية القيام به على نحو فعّال.

أحياناً تكون لدى الجمهور توقعات متأصلة بسبب طبيعة المادة. في فيلم شكسبير عاشقاً أحد الأشياء الرائعة التي يتلاعب بها مارك نورمان Marc Norman وتوم ستوبارد Tom Stoppard هو الكيفية التي سينظر بها الأشخاص الذين لديهم اطلاع على الملهاة الشكسبيرية إلى خلفية الفيلم. تصل الكثير من أعمال الملهاة التي كتبها شكسبير والتي تستخدم شخصيات تختبئ بصورة أشخاص من الجنس الآخر إلى ذروتها بكشف هوية هذه الشخصيات.

لذلك حين تضع فيولا شاربين لتلعب دور توماس، يتوقع المشاهدون أن تنكشف في الذروة الختامية. وحين يأتي كشف هويتها عند نهاية الفصل الثاني، يكون مفاجأة ويتيح للحبكة أن تسير في اتجاه غير متوقع.

وفي صيغة مماثلة، يعرض فيلم بول بريكمان عمل خطر قصة تبدو أنها عن شاب يفقد بتولته. ومن اللحظة التي يخابر فيها أصدقاء جويل المومس، يتوقع المشاهدون هذه اللحظة الحاسمة في حياة هذا المراهق وقد يعتقدون أنها ستكون في ذروة الفصل الثالث. لكن انظر إلى الكيفية التي يتلاعب بها صانعو الفيلم بتوقعاتنا. أولاً يصل رجل ممن ينتحلون شخصيات نسائية (ولن يحدث الاتصال الجنسي معه). لكن المنتحل يعطي جويل رقم لانا. ويتصارع جويل مع نفسه حول الاتصال بها. وحين يفعل ذلك، تظهر أخيراً ويكون ذلك قبل نهاية الفصل الأول. لكن الجنس أصبح الآن خارج المعادلة، ما يتيح المجال لتطوّر جديد وللقصة الحقيقية التي لا يتوقع المشاهدون كيف ستتبلور في الفصلين الثاني والثالث.

وأحياناً يهيئ الكاتب توقعات المشاهدين بدون أن يلاحظ ذلك. وهناك اختبار جيد لهذا الأمر وهو استعراض السيناريو مشهداً بعد مشهد وتحديد الأسئلة التي بقيت سائبة وتركت للجمهور كي يتساءل حولها في نهاية كل من المشاهد. ويمكن لحالات عدم التأكد هذه أن تخلق المزيد من التوتر إذا استخدمت استخداماً صحيحاً، وهذا تماماً ما يتوجب على الكاتب أن يقرر كيف سيحققه. وهناك إستراتيجية أخرى، وهي أن يسأل الكاتب أصدقاءه وزملاءه الذين هم أول من يقرأ السيناريو الذي كتبه أسئلة محددة حول ما كانوا يتوقعونه في مراحل القصة المختلفة. فهذا سيساعده على إدخال مفاجآت من خلال تضليل المشاهدين ومعرفة ما إذا كان يكشف قصته في وقت مبكّر جداً.

المشهد الإلزامي

كان أول من طرح فكرة المشهد الإلزامي هو الناقد الفرنسي فرانسيسك سارسي Fransisque Sarcey في أواخر القرن التاسع عشر. وقد وصفه بأنه المشهد الذي كان الجمهور ينتظره ويرغب به لكي تكون تجربته في القصة مرضية إرضاء كاملاً. ويُنظَر إلى هذا المشهد تقليدياً على أنه لقاء القوى المتصارعة في الأزمة والذروة الرئيسيتين. في فيلم الفكان، المشكلة الرئيسية هي بين سمكة القرش ورئيس الشرطة. ولكي يكون المشهد الإلزامي مرضياً يجب أن يدور بين الاثنين وليس بين سمكة القرش وحبّار عملاق.

وتكاد الأفلام ذات الصراعات الواضحة بين شخصيات رئيسية وخصوم، والتي تتصف باتحاد قوي للمتضادات، أن تملي أن تكون الذروة الرئيسية بين هذه القوى. فكّر بفيلم سبعـة بدون الذروة بين المحققين والقاتل عند مسرح آخر جريمة، أو بفيلم أحدها طار فوق عش الوقواق بدون قيام مكمرفي بمهاجمة الممرضة راتشِد حين تدفع بيلي (براد دوريف Brad Dourif) للانتحار. لو أن هاتين الذروتين لم تشملا الشخصيات التي تمثّل الصراع الأساسي، فإن الشاهد سيشعر أن النهايتين ليستا مرضيتين إلى حد كاف. وفي كل مرة تربط وحدة الأضداد القوى المتصارعة فالذروة مجبرة أن تتضمن كسر الروابط التي تجمع هذه القوى معاً.

لكن، هناك أفلام المشكلات الرئيسية فيها ليست موضوعة على أساس أن تكون بين شخصيات في علاقة من نوع صراع الشخصية الرئيسية ضد الخصم. ففي جيري مغواير يخوض جيري سلسلة من الصراعات في سعيه لأن يجد معنى ويجد معه النجاح لا في مهنته فحسب بل في حياته أيضاً. وهذا الهدف الأكبر يمتنع عليه باستمرار، ومع اقتراب الذروة تتركه دوروثي. حين تأتي الذروة في مباراة كرة القدم[1]، يكون جيري مشاهداً للأحداث. إذ أن

---

(١) المقصود هو كرة القدم الأمريكية. (المترجم)

رود تيدوِل يصاب ويقع، ومعه يقع كل شيء عمل جيري من أجله – العقد، ووكالته، وحياته. ونخاف مع جيري من أن كل شيء قد انتهى. بعد ذلك ينهض تيدوِل، ويجن جنون الجمهور، وتتغلب العواطف على جيري، لكنه لا يزال يشعر أنه لم يكتمل.

ومع أن النصف الثاني من الحبكة قد بني حول جيري وتيدوِل وهما يجريان وراء العقد الخاص برود، لن يكون مجرد إنهاء الصفقة نهاية مناسبة لقصة جيري. فجيري يريد حياة ذات معنى، ولا يريد النجاح الكبير في عمله فحسب بل وأيضاً علاقة المحبة والصدق والدعم التي يتمتع بها تيدوِل وزوجته ماركي Marcee (ريجينا كينغ Regina King). لذلك عليه أن يحل مشاكل علاقته الحميمة مع دوروثي ليجد المغزى والقيمة في الحياة وليكون النجاح الذي حققه يستحق العناء. وتدفعه الأحداث التي يشهدها لأن يعود إلى دوروثي، ويقوم أخيراً بالتعبير عن شعوره تجاهها، وبهذا يعطي المشاهدين النهاية المرضية التي يرغبون بها. بهذا المعنى، كان على جيري أن يجرب النجاح في العمل بدون دوروثي كي يدرك قيمة علاقتهما. ويحدد هذا التطوّر موضوع الفيلم.

إذن يرتبط المشهد الإلزامي بموضوع القصة مثلما يرتبط بالصراع. وهذا المشهد هو الموضع الذي يبرهن فيه الكاتب فرضيته من خلال الكيفية التي تختبر فيها الأزمةُ عند الوصول إلى الذروة الشخصيةَ الرئيسية التي رسمها، ما يتيح له أن يضع التغيّر الذي تتعرض له الشخصية (أو الذي تخفق في التعرض له) في قالب درامي.

هناك نقطة أخرى يجب النظر إليها بعين الاعتبار في هذا الصدد. أحياناً يضع أحد الأفلام فكرة معينة في ذهن المشاهدين يجب التعامل معها بشكل من الأشكال، مع أنها ليست الصراع الرئيسي. فقد تردد صدى الفكرة بقوة شديدة طيلة الحبكة إلى حد يجعل حلها لا بد منه. وكلا فيلمي حسناء أمريكيةوحفلة

الوحش الراقصة يطرحان موضوعين حائرين يترشحان حول الصراع الرئيسي. في حسناء أمريكيةالموضوع هو خيال لستر الجامح حول أنجيلا. وفي حفلة الوحش الراقصةالموضوع هو ما سيحدث حين تكتشف لتيثيا Leticia (هالي بيري Halle Berry) أخيراً أن هانك Hank (بيلي بوب ثورنتون Billy Bob Thornton) اشترك في إعدام زوجها. ومع أن كلا الفيلمين يتناولان صراعات أخرى ويحلّانها، فهذان السؤالان قويان إلى حد أنه إذا لم تظهر إجابة لهما سيشعر المشاهدون بعدم الرضا وستكون تجربتهما في كل من الفيلمين ناقصة.

والشيء الفعال حقاً بالنسبة لهاتين الذروتين وكل الذرا العظيمة هو أن الكتّاب وصانعي الفيلمين وجدوا طرقاً غير متوقعة لإعطاء الجمهور ما وعدوه به. في حسناء أمريكية، يكون من الممكن للستر أن ينال أنجيلا، لكنه لا يفعل حين تكتشف له أنها عذراء. وفي حفلة الوحش الراقصة لاتيثيا تعلم فعلاً أن هانك حضر إعدام زوجها. وحين تشعر بالألم والخيانة – ليس فقط بسبب إخفاق هانك في إخبارها هذه الحقيقة ولكن أيضاً بسبب تصرفات والده تجاهها – تذهب لمواجهته. تجده غير مدرك لأي تغيير حصل، بل هو ببساطة يستمتع بتناول المثلجات ويعرض عليها أن تشاركه، وهو متحرر من أبيه وحر في أن يكون معها. في هذه اللحظة تذوب لتيثيا إذ ترى الرجل الطيب داخله بالرغم من هذا الإخفاق. وكلتا النهايتين تأتيان كمفاجأتين تكملان القصتين بطرق تفي بما وعدتا به.

الذروة العظيمة هي ما تهيئه وتعد جمهورك به من حيث الصراع الذي تواجهه شخصياتك. ويجب أن تكون مثيرة ومفاجئة ومحركة للمشاعر. ومن الممكن أن تكون استفزازية. ولا بد لها أن تأسر المشاهد. لكن لا يمكن أن تسير بالطريقة التي توقعتها أنت وجمهورك، فلا بد من وجود شيء غير متوقع لكي ترضي المشاهدين حقاً.

الفصل الثامن

مشكلات شائعة في بناء الحبكة

كتابة السيناريو ليست أمراً سهلاً. فمهما كان طول الزمن الذي تعطيه لتخطيط التفاصيل قبل أن تنطلق لكتابة السيناريو، ستوجد صعوبات دائماً. والصراع الذي يعتمد الكاتب عليه في بناء قصته يأتي ويواجهه على شكل استعصاء للكتابة. وبعدها هناك واقع إعادة الكتابة المخيف. ومع ذلك فجميع الكتابة تعتمد على هذه العملية من مراجعة الأفكار وتوضيحها.

كتابة السيناريو عملية طويلة وشاقّة، لا تناسب ذوي القلوب الضعيفة، بل هي فقط للصامدين في التزامهم بشخصياتهم والمستعدين لتناول المشكلات التي ستؤدي إلى عمل أفضل. لكن البراعة تكمن في أن تحدد تلك المناطق المتعبة في السيناريو ثم تقرر كيف تعالجها. وهذه بعض المشكلات الشائعة التي يواجهها الكتّاب وطريقة التعرف والتغلب عليها.

السيناريوهات ذات الحبكة المثقلة بالحدث

أحد أكثر المشكلات شيوعاً التي تعاني السيناريوهات منها هو أن حبكتها مفرطة في الحدث الذي تقدمه. وهذا يعني أنها مليئة بالحادثات إلى درجة أنه لا يتكون لدى القارئ شعور بالشخصيات أو بما تعنيه القصة أكثر من مشكلة الحبكة. بصورة عامة حين تكون حبكة السيناريو مثقلة بالحدث إلى

حد مفرط فإن رسم الشخصيات فيها يكون ضعيفاً. إذ أن المشاهد لا تُستعمل لإظهار كيف يؤثر الصراع على الشخصيات. وبدلاً من ذلك يُنقل الجمهور بسرعة عبر الأحداث دون أن يستوعب معنى العمل بأكمله.

تحتاج المشاهد لإظهار تأثير الصراع على الشخصيات

إحدى النقاط الرئيسية في هذا الكتاب هي أن المعنى يتطوّر من خلال تأثير الصراع على الشخصيات. وإذا لم يعرف الجمهور كيف يؤثر الصراع فيها، فهو لا يعرف ما إذا كان هذا التأثير مهماً إلى درجة تبرر اهتمامه. ولا بد أن يكون الصراع – أي المشكلة التي تواجهها الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات – مهماً أهمية حيوية للشخصيات كي يؤثر على الجمهور. ويجب أن نرى هذا كي نعرفه. ولا بد أن تتضمن الحبكة مشاهد تظهر تأثير الصراع على الشخصيات. تذكّر أن هذا يزيد من فهمنا للطبيعة الحقيقية لكل من الشخصيات.

لكن هذه ليست سوى نقطة الانطلاق. ولا بد أن تكون الطريقة التي تكشف فيها عن استجابة الشخصية للصراع والحدث حقيقية ومثيرة للاهتمام بحد ذاتها. وهذا هو الموضع الذي يمكن لك أن تواجه مشكلات فيه. إذا كانت هناك أحداث كثيرة في الحبكة، يكون المجال المتبقي لاستجابة الشخصية محدوداً. ولن يكون لديك ما يكفي من الوقت والفسحة لتقديم مشاهد مشوّقة واضحة الحوافز تصوّر الشخصيات.

في الفصل السابق، تكلمنا عن مقطع قصير من فيلم إرِن بروكوفتش يبين رد فعل إرن بعد أن خسرت وظيفتها (وهذه انتكاسة). فهي تصب غضبها على جورج (والصرصور) لكنها في النهاية تسمح له بمواساتها. وهو يدخل حياتها نتيجة لذلك. ويظهرهما المشهد الذي يلي وهما يرتبطان أحدهما بالآخر وتتاح للمشاهدين معرفة القليل من قصتها الخلفية. وهذا كله يبيّن جانباً أرق في شخصية إرن، ومع ارتباط إرن وجورج، يرتبط المشاهدون معهما.

المهم في هذه النقطة من التطور في الحبكة هو إظهار العلاقة بين إرن وجورج كعلاقة ستهددها تطورات أخرى في مكان لاحق من القصة. وباعتبارنا نهتم بأمر الشخصيتين وارتباطهما فإن المشاهدين يتعمقون أكثر في الفيلم. في هذه المجموعة من المشاهد لا يُضيَّع أي شيء، فكل شيء يستعمل لتسجيل نقاط ذات صلة لها تأثير على طريقة فهم مشاهديك لتطور المادة.

في فيلم آخر، من المحتمل أن يولّد رد فعل شخصية ما على الصراع مقطعاً كاملاً يجذب المشاهدين ويعرّف بالشخصية. في فيلم آميلي، يبدأ مقطع حين تكتشف آميلي Amelie (أودري توتو Audrey Tautou) أن جارها، صاحب بقالية الحي، قد نسي مفاتيحه على باب شقته. ومن خلال عملها، وهو نية إعادة المفاتيح، يرى المشاهدون أن عملاً طيباً على وشك أن يتم. لكن حين ترى آميلي البقال وهو يؤنب أجيره الوحيد الذراع لإعطائه الزبائن وقتاً أكثر مما يجب، فإنها تنظر إلى المفاتيح وتنسحب. إذن صانعا الفيلم – جان بيير جونيه Jean-Pierre Jeunet المخرج والمساهم في الكتابة، وكاتب السيناريو غيلوم لوران Guillaume Laurant– يظهران رد فعلها على هذه القسوة. فآميلي تستخرج نسخة من المفتاح وتعيد المفتاح الأصلي إلى قفله، ثم في الوقت المناسب تتسلل إلى غرفة الجار وتحدث فوضى فيها. في غرفة نومه تمسك بساعة المنبه المضبوطة على السابعة صباحاً وتغيرها إلى الرابعة صباحاً. وفي الحمام تجد أنبوباً من مستحضر طبي للقدمين وتبدّله بمعجون الأسنان. وتصوّرها كل خطوة وهي تفكّر بعملها، وبذلك تعطي المشاهدين الوقت لتخيّل ما ستفعله بالأشياء، وما يمكن لهذه الأشياء أن تفعل. حين تقارن مستحضر القدمين ومعجون الأسنان، فإن المشاهدين يعرفون تماماً ما يدور في ذهنها قبل أن تتم فعله. إضافة إلى ذلك، كلما طالت فترة بقائها في الشقة، ازداد شعور المشاهدين بالتوتر، وهم يعرفون أن الجار قد يعود في أية لحظة. وهي تكرر فعلتها هذه ليس مرة واحدة، بل مرتين، وهذا يسبب إنهاكاً

لأعصاب البقال. ويجد المشاهدون سروراً غير معلن في أفعالها، ويشاركها مع كل خطوة على الطريق ويتماهى مع هذه الخطوات التي تجرّه إلى عمق أكبر في القصة.

كلتا هاتين الحادثتين تكشفان عن سمات الشخصية من خلال الحدث. وتأتي الأفعال كرد فعل على حوادث درامية. وهي تتطلب وقتاً لتتطوّر، كما أنها تتيح للجمهور وقتاً لتمثّل المعلومات ومشاركة الشخصيات شعورها، فتجعله مشتركاً في القصة، وليس مجرد مجموعة من المتفرجين.

وأثناء عملك على حبكتك، انظر إلى المشاهد التي تعمل فيها الشخصية الرئيسية لديك للوصول إلى غاياتها. حين يصل المقطع إلى ذروته، هل تنجح أم تفشل؟ ما الذي يعنيه نجاحها أو فشلها ضمن سياق القصة الأوسع؟ ما الذي سيقوله رد فعلها للمشاهدين حول ما حدث مؤخراً؟ وبعد ذلك عليك أن تحدد ما إذا كان رد الفعل سيضيف إلى التأثير الإجمالي لعملك أم سيقلل منه؟

اخلق حدثاً ذا معنى لا مجرد نشاط

من العلامات الأخرى على تحميل الحبكة فوق طاقتها وجود مشاهد عديدة تظهر الشخصيات وهي "تفعل" ما تفعله. حين نكتب هذه المشاهد نعتقد أننا نوضح هوية الشخصية من خلال جميع أفعالها، مثل عملها وهواياتها. على سبيل المثال، إذا كانت الشخصية الرئيسية لديّ طالبة تدرس الطب، لذلك فإنني أصورها وهي تحضر محاضرة في كلية الطب. وهي مجدّة في دراستها، لذلك فإنني أصوّرها وهي تدرس. وهي إنسانة طيبة، لذلك أصوّرها وهي تساهم في الصليب الأحمر. وقد بدأت تصاب بالجنون، فأصوّرها وهي تقف على رأسها في حفلة موسيقية. هذه كلها مكتوبة كمشاهد منفصلة. وأنا أعتقد أنني أصوّر شخصية ذات أبعاد متعددة، لكن الأفعال تبدو وكأنها "عمل تجاري" أو مجرد نشاط، لأنها غير ذات معنى للقارئ. وهذه الأفعال لا تتطور بحيث يكون لها تأثير على علاقات الشخصية أو أهدافها.

ما نحتاجه هو حدث ذو معنى. وهذا الحدث هو الخطوات التي تقوم بها الشخصيات والتي تكلّفها أو تربحها شيئاً ما أثناء نضالها للوصول إلى أهدافها. هذا حدث يبين طبيعة الشخصية من خلال ما تسعى إليه أو تتحاشاه.

كيف نولّد حدثاً ذا معنى ؟ يعتمد هذا على موضوع قصتك. قد تكون إحدى شخصياتك سمسارة عقارية، لكن مهنتها ليست في الحقيقة جزءاً من القصة، التي تدور حول زواج في طور التفكك. وأنت لا تُدخِل مهنتها إلا لتبين كيف تكسب عيشها، ومن هي. لذلك تكتب مشهداً لها وهي تبيع أحد المنازل. وتفكّر: ها أنا قد انتهيت من هذا الأمر. لكن المشهد بلا تأثير. تذكر الآن المشهد في فيلم حسناء أمريكيّة الذي تعرض فيه كارولين أحد المنازل. إن ألان بول[1] Alan Ball مهتم أكثر بالتأثير الذي يؤثره هذا الحدث عليها، وهذا هو ما يكشف لنا طبيعتها. وقد كان بإمكانه أن يختار أية مهنة أخرى لكارولين وأن يكتب مشهداً يجعلنا نفهم كرهها لنفسها من خلال ما تفعل. لكنه يمضي أبعد من ذلك، فهو يستخدم عملها من خلال علاقتها مع بَدي كين مالك العقار. فبدي يمثّل النجاح الذي تتمناه كارولين. وغداؤهما معه يقود إلى علاقتهما، وهذا أيضاً يكشف جانباً آخر من شخصية كارولين ويؤثر على الحبكة من حيث خداعها لزوجها لستر. ويدخل السيد بول المعلومات في حبكة القصة بحيث يكون لها معنى وتأثير. ولا تضيع دقيقة واحدة من وقت الشاشة.

هذا ما يفعله الكتّاب الكبار. هم يفهمون أن كل شيء يفعلونه يجب أن يكون ذا صلة، فكل شيء يجب أن يترابط لكي يتاح للمُشاهد أن يجمّع معلومات القصة على نحو صحيح. ويعيدنا هذا إلى رسم الحبكة على أساس السبب والنتيجة. إذا أردنا من الجمهور أن يقدّر المعلومات ويتبعها، وبالتالي أن يبني الحدث قوة دافعة، فالمَشاهد بحاجة إلى أن يمتد تأثيرها إلى المَشاهد اللاحقة. إذ لا بد أن تكون متعلقة بعضها ببعض.

---

(١) كاتب سيناريو الفيلم. (المترجم)

علامات إثقال الحبكة

أحد مؤشرات إثقال الحبكة هو أن لا "يفهم" قراؤك ما الذي يدور السيناريو الذي كتبتَه حوله. فهم لا يستوعبون الشخصيات أو الموضوع. ويمكن أن يكون هذا أيضاً بسبب عدم حدوث ما يكفي في السيناريو. لكن إذا كان لديك صراع قوي يوجّه الحبكة، فإن من الممكن أن تكمن المشكلة في إثقال الحبكة. وإذا كان الأمر كذلك فعليك أن تنظر بالتحديد لما يعنيه الصراع لك ولشخصياتك. وفي تسع حالات من أصل عشر، يتضح أن الكتّاب يعرفون ما يعنيه، لكنهم أهملوا المَشاهد التي تبين ردود فعل الشخصيات الرئيسية والشخصيات المهمة الأخرى على الصراع. الخطوة التالية هي إدخال ردود فعل شخصياتك على ذلك الصراع في مَشاهد تبين كيفية تأثّرهم.

ماذا يحصل إذا أدركت أن قيامك بعمل عظيم في إدخال ردود الفعل هذه في قصتك فإن السيناريو الذي ينتج لديك الآن سيكون أطول مما ينبغي؟ هذا أصعب جزء من كتابة السيناريو: قَطْع بعض الأجزاء. لكن هذا ما يتوجب عليك فعله. عليك أن تصبح بلا رحمة. انظر إلى السيناريو الذي كتبتَه بدقة واحذف كل شيء ليس وثيق الصلة بالصراع الرئيسي. وعليك أن تقرر الموضع الذي يمكنك فيه أن تختصر الحدث وتبني جسوراً بين مقاطعك. وإذا كنت تعرف حقاً موضوع قصتك، فإن الخيارات تصبح واضحة.

لا يستطيع الناس الارتباط بالقصة – ما السبب؟

قد يكون إثقال الحبكة سبباً في أن لا يستطيع قراؤك أن يجدوا ما يربطهم بقصتك. لكن هناك مسببات أخرى أيضاً.

الصراع لا يسير في اتجاه واضح

يحتاج الصراع لأن يتطوّر ولأن يسير في اتجاه معين. هذا هو أساس رسم الحبكة بمفهوم السبب والنتيجة، فلكي يتابع الجمهور ما يحدث، عليه أن

يفهمه ويفهم سبب حدوثه. إن الصراع لا يسقط وهو كامل التشكّل في حضن القارئ من أول مشهد. (من الواضح أن على الكاتب أن يفهمه فهماً كاملاً، لكن من النادر أن يبدأ المرء والصراع في القصة متطور بشكل تام في المشهد الأول. وعلى الرغم من أن فيلم الفكان يبدأ بهجوم سمكة القرش، إلا أن الحاجز الأول الذي يتوجب على برودي رئيس الشرطة أن يتخطاه هو حكومة المدينة.) وللصراع مسببات ومصادر وينتج عنه عواقب ومؤثرات. انظر إلى أحد الأفلام العظيمة وسترى كيف يُعِدّ صانعو الأفلام الصراع في مرحلة مبكرة كي يأسروا اهتمام الجمهور. ثم يطوروه ليصبح صراعاً ذا صلة بالأول وأكثر منه أهمية ويسبب مشكلات جديدة أكثر خطورة. وخلال هذه المشكلات الناشئة بأكملها، يتتبع صانعو الفيلم الصراع الرئيسي، مبينين سيره عبر الحدث إلا أن تتجمع في النهاية جميع المشكلات معاً ولا بد من معالجتها في الذروة.

في فيلم شكسبير عاشقاً، يبدأ ويل بمشكلة، وهي استعصاء الكتابة. هو بحاجة إلى المال، لكنه لا يستطيع كتابة مسرحية. ويتضح أن حالة الاستعصاء لديه مرتبطة بحياته العاطفية، فملهمته عشيقة رجل آخر. ومع أن روزالين Rosaline (ساندرا رينتون Sandra Reinton) مرتبطة عاطفياً ببربيج (مارتن كلونز Martin Clunes)، فإنها تقنع ويل أنها لا تحب غيره وبذلك تخرق الاستعصاء. لكن حين تخونه مع شخص ثالث ويعلم ويل أن العرض الأول لمسرحية منافسه كيت مارلو Kit Marlowe (روبرت إفريت Rupert Everett) سيكون في مسرح بربيج بدلاً من مسرحيته، فإنه يحرق عمله ويغرق في حالة من الكآبة.

وبما أنه ملتزم بعرض شيء في مسرح الوردة، فإنه يبدأ بالممثلين، مع أنه لا توجد مسرحية مكتوبة. ويقابل فيولا التي تأتي متنكرة بزي صبي يدعى توماس للانضمام إلى الممثلين. وحين يرى في فيولا شخصية روميو، فإن

هذا يدفع فيولا لأن تصاب بالذعر وتهرب. يطاردها ويل إلى منزلها حيث يرى فيولا كما هي في الحقيقة ويجد ملهمته الحقيقية. وهذا ينهي استعصاء الكتابة لديه، ويصبح الآن قادراً على الكتابة حقاً. لكن مشكلة جديدة تنشأ، وهي ويسكس خطيب فيولا، الذي يمثّل الشرير في الفيلم.

تظهر سلسلة من المشكلات في الفصل الأول، وهذا يكشف لبّ الفيلم، فهو قصة حب في الصيغة التقليدية: "فتى يقابل فتاة؛ الفتى يفقد الفتاة." ويستطيع المتفرجون أن يروا بوضوح كيف يقود أحد الأحداث إلى حادث آخر، وذلك ضمن تنسيق الصراع من خلال رسم حبكة تقوم على السبب والنتيجة.

في الفصل الثاني، نشاهد حب ويل وفيولا ينمو. لكن مع اقتراب زواجها، وغيرة ويسكس وكون ويل مرتبطاً بزواج سابق، نعلم أننا على طريق مليء بالمطبات. وهذا كله موجّه توجيهاً رائعاً، ومعه عدة حبكات أخرى فرعية تشمل التنافس بين ويل ومارلو، والعلاقة بين هانسلو Hanslowe وفنيمان Fennyman والنزاع بين مسرح برييج الستارةومسرح الوردة.

يشهد الفصل الثالث وصول برييج لإنقاذ مسرحية ويل. لكن هذا العمل لا يوقف زواج فيولا من ويسكس. رغم ذلك، فإنها تهرب لتشاهد المسرحية قبل أن تبحر إلى العالم الجديد. في المسرحية يتولى ويل دور روميو، لكن صوت سام Sam (دانيال بروكلبانك Daniel Brocklebank) قد تغيّر، ولا يوجد في الفرقة من يلعب دور جولييت، إلى أن تظهر فيولا لتمثّل الدور. والنتيجة هي نصر للعمل المسرحي. وحين يكون ويسكس على وشك أن يكشف خدعة الفرقة، تتدخل الملكة (جودي دِنش Judi Dench) وتنقذ العاشقين. وهي تكافئ ويل بالإعلان أنه الرابح لرهان عن الحب جرى بينه وبين ويسكس في الفصل الأول، لكنها لا تستطيع إلغاء الزواج. في النهاية يفقد ويل فيولا لكن إلهامها يبقى معه، إذ تعيش فيولا في مخيلته.

هذا مثال رائع عن كيفية تطور الصراعات وتصاعدها لتصل إلى خاتمة. ومع أن الصراعات تأخذ شكلاً فعلياً على شكل أحداث، فهي مبنية على مشاعر الشخصيات وعلاقاتها. هذه المشاعر والعلاقات توفر الحوافز وردود الفعل المدخلة في الحبكة، بحيث يفهم المشاهدون بشكل دائم ما يحدث وسبب حدوثه. وإذا أعدت قراءة اللمحة الموجزة لفيلمي سب٧ـــة وحسناء أمريكية في الفصل السادس (تسلسل القصة)، ستجد مثالين آخرين على كيفية سير الصراع في اتجاه معين.

وحين لا يتطور الصراع أو يتطور بدون حوافز ورغبات شخصية فإنه يصبح من الأصعب على الجمهور الاتصال بحدث الحبكة لأنه لا يفهم سبب حدوث الأشياء. فتسلسل الأحداث يفتقر إلى الوضوح، وهذا يجعل القصص محيِّرة ويسبب انهيار القوة الدافعة للقصة. ويتلقى الجمهور معلومات أكثر مما ينبغي لمتابعتها وتذكّرها.

أساس الفيلم العظيم هو قصة بسيطة مطورة تطويراً جيداً من حيث ١) الأحداث التي تتخذ في مواجهة الصراع و٢) كيفية تأثير الصراع على الشخصيات المهمة. في شكسبير عاشقاً صراع مركزي واضح وشخصيات عديدة تدور حول المسرح والمسرحية. حتى إذا أخذنا فيلماً مثل ناشفيل، الذي يحتوي على اثنتين وعشرين شخصية مختلفة تشترك في عدد من الحبكات الفرعية يقارب عددها، ففهمه سهل نسبياً. إذ أنه يسير على خلفية حملة انتخابية رئاسية، وكل ما يحدث في الفيلم يدور في مدارها، وهذا يتيح للمشاهدين طريقة لفهم جميع القصص وهي تتكشف له.

وإذا كانت مشكلتك هي حدث غير واضح الاتجاه، افحص كيف وضعت الصراع الرئيسي في الفيلم. هل هو مركزي في تطوّر الحبكة؟ هل يسير عبر القصة ويتقدم إلى الأمام ويتصاعد بطريقة مفهومة بوضوح؟ تأكد من أنك تبين تأثيرات الصراع على الشخصيات، وخاصة النكسات. هل تعكس معاناة

الشخصيات التكاليف التي تتحملها؟ فهذا سيساعد القارئ أو المشاهد على فهم ما يعنيه الصراع للشخصيات ويتيح له مشاركتها مشاعرها.

قوس الشخصية لا يسير في اتجاه واضح

إذا نظرت بدقة إلى فيلم شكسبير عاشقاً، سترى كيف يسير قوس كل شخصية ويتطور عبر الحبكة. ففي بداية الفيلم، يكون ويل تعيساً يعاني من استعصاء الكتابة. وعلى الرغم من أنه بائس عند النهاية، إلا أن الكتابة لم تعد مستعصية عليه، فهو يكتب الآن من جديد. لقد أصبح متصلاً بملهمته الداخلية التي ستستمر في إلهامه. وفيولا في البداية شابة ساذجة تريد تجربة رومانسية المسرح. وينتهي الأمر بها كامرأة عرفت حباً عظيماً وبالرغم من زواجها زواجاً لمصلحة والديها فإنها ستكون أقوى بعد التجربة. وتنجح الحبكة في هذا من خلال وضع الشخصيتين الأساسيتين بشكل دائم قرب لهيب الصراع، وإجبارهما على اتخاذ قرارات والقيام بأعمال والشعور بخيبة الأمل، وكذلك بالفرحة. (ومرة أخرى فإن مراجعة لملخصي فيلمي سب٧ــة وحسناء أمريكية في الفصل السابع سيوضح كيف يسير قوس الشخصية.)

يجب تطوير عواطف الشخصيات بشكل يمكن تصديقه كي يفهمها المشاهدون. ويجب أن يكون هذا التنسيق حقيقياً وله حوافزه. وهو يتقدم خطوة بعد خطوة، عبر الفعل ورد الفعل. وإذا قفزت الشخصيات من عاطفة إلى أخرى، بدون تقدم واضح في الحبكة، يصبح من الصعب فهمها. فعليك أن تبين سبب تحول شخصية ما عبر القصة. وقد يكون رد فعل إحدى الشخصيات على خبر صاعق هو عدم التصديق في البداية. لكن فيما بعد، قد ينقلب إلى الغضب ثم إلى الكآبة فاليأس، قبل أن تصل الشخصية إلى قبول الواقع. وسيفهم جمهورك الشخصية التي ترسمها فهماً أفضل إذا أعطيت نفسك الوقت لكشف تجاربها.

تفسير الوضع لا يسير في اتجاه واضح

تذكر أن تفسير الوضع هو معلومات. وحين لا يكون سير هذا التفسير واضح الاتجاه فإن قصتك تتهاوى بسبب أن روابط المعلومات لا تقوم بعملها. ويتكرر حدوث هذا الأمر في أفلام الغموض وأفلام الإثارة والأجناس التي تنطوي على تحقيق أو استكشاف، أي الأفلام التي تتطلب من الجمهور أن يستخرج المعلومات والأدلة ليتوصل إلى الروابط ويفهم ما يجري. أحياناً يشعر الكتّاب أنهم بالغوا في الوضوح بهذه التفاصيل، ولذلك يدفنونها في أحد المشاهد. لكن هذا لا يحقق سوى إصابة القارئ بالإحباط. إذا طرح الكاتب سؤالاً ثم بدأ المشهد التالي وكأن السؤال لم يُطرح قط، فقد يدمر استمرارية المشاهد والقوة الدافعة للقصة لأن المعنى يضيع.

توجيه تفسير الوضع في اتجاه واضح يعني فهم ما هي المعلومات التي يحتاج الجمهور استيعابها مشهداً بعد مشهد ومتى يعطيه هذه المعلومات كي يتابع الحبكة. وإذا طرح مشهد مسألة ما للقارئ، ففي معظم الحالات من المهم معالجتها بسرعة، ويفضل أن يكون ذلك في المشهد التالي. إذ من الضروري الإجابة عليها وتطويرها، أو إزالتها. لكن لا بد من معالجتها كي لا يظن مشاهدوك أنها نُسيّت. وإذا كانت المسألة مهمة، فيجب تولي أمرها على الفور في المشهد التالي كي تكون المعلومات في متناول القارئ أو كي يستطيع أن يجمعها مع أجزاء أخرى من القصة.

فلنقل إن أحد المشاهد ينتهي بأن تقول الشخصية الرئيسية: 'يا ترى ماذا حدث لجوني؟' ليس من الضروري ظهور جوني في مشهدك التالي، لكن جوني الضائع مهم للحبكة و للشخصية الرئيسية، وفي المشهد التالي الذي تظهر الشخصية الرئيسية فيه قد يكون من الواجب أن تعالج هذه المسألة. إحدى الطرق هي تصوير الشخصية الرئيسية وهي تتفحص شيئاً يخص جوني في بداية المشهد قبل التحرك إلى أمور أخرى. بهذه الطريقة يتبيّن للجمهور

أن جوني ما زال يشغل تفكيرها حتى ولو لم يعرف الجمهور مكان هذه الشخصية المراوغة. المفتاح يكمن في الحفاظ على استمرار المشهد السابق إلى المشهد التالي.

وتشيع إساءة التعامل مع تفسير الوضع بجعل إحدى الشخصيات تحاول اكتشاف شيء ما (أي أن يريد هذا الشخص معلومات يكون الجمهور بحاجة لها). يتأسس هذا في أحد المَشاهد الذي يبين أي الشخصيات لديها تلك المعلومات. في المشهد التالي تثرثر الشخصيتان معاً ثرثرة تستغرق أكثر من صفحتين. وحين تصلان إلى "المسألة،" يكون القارئ قد تضايق إلى حد أنه لم يعد يهتم بالموضوع إطلاقاً لأن المحادثة قد قلصت من أهمية المعلومات. أما إذا تقرر تصوير المشهد، فإن فني المونتاج سيقطع الثرثرة (إلا إذا كان لها غرض وكانت مليئة بالصراع) ليبدأ المشهد في أقرب نقطة ممكنة من "الإجابة." لكن كما قلتُ أعلاه، في كثير من الأحيان يشعر الكتّاب أنهم مكشوفون أكثر مما ينبغي، لذلك يخبئون المعلومات وتعاني السيناريوهات التي يكتبونها بسبب ذلك لأن القارئ يشعر بالإحباط.

بعض الأفلام تحتاج إلى معلومات توضع أمام المشاهدين كي يفهموا ما يحدث وسبب حدوثه. انظر إلى فيلم إرن بروكوفتش مرة أخرى وستجد أنّ مَشاهد التفسير المبدئي الكثيرة واضحة ومحددة. ويتناولها صانعو الفيلم بطريقة تبدو طبيعية بالنسبة للشخصيات. وحتى إذا لم يلتقط المشاهدون كل ظل من المعنى، فهم يستوعبون ما يكفي للبقاء مع القصة أثناء تطوّرها. وهذا ما يجعل "الخطة" أداة مفيدة من أدوات تفسير الوضع.

لكن في الفيلم على المُشاهد أن يلتقط الحقائق من خلال ما يراه ويسمعه. ذلك أن المشاهدين لا يمكنهم الرجوع وإعادة قراءة فقرة أو مقطع لم يفهموه كما يفعلون عند قراءة كتاب. لذا يجب أن تكون القصة واضحة عند أول مشاهدة. ومع أن جمهورك الأول يتألف من قارئ، فإن محللي القصص

المحترفين مدربون على قراءة السيناريو وكأنه فيلم. وإذا اضطروا باستمرار لإعادة التأكد من المعلومات لفهم ما يحدث، فإنهم يصابون بالإحباط وفي العادة يتركون المادة. فيجب على السيناريو أن ينفتح للقارئ لتوفير تجربة الفيلم له.

هناك استثناءات دائماً. وأكثرها وضوحاً هي الأفلام التجميعية والأفلام غير الخطية[1]. فهي كثيراً ما تنهي أحد الأقسام من خط القصة بسؤال، مثل شخص معلّق من صخرة، ثم تنتقل إلى حبكة فرعية أخرى لتطوّرها قبل العودة لمعالجة الحبكة الأولى. وإذا كانت الحبكات الفرعية مطوّرة بوضوح في مشاهد مبنية على علاقات قوية من السبب والنتيجة، فإن الجمهور يستطيع أن يراها بلا صعوبة. لكن حين لا تطوّر على هذا الأساس، فإن الحبكات الفرعية تبدأ بالتحول إلى كتلة متشابكة من الخيوط إذا لم تُتابع الأسئلة الحاسمة التي تركت للجمهور ليتساءل حولها.

استعمال مهمة لإبقاء القصة في مسارها الصحيح

أحد طرق مساعدة قارئك على البقاء في صلة مع السيناريو الذي كتبتَه هو استخدام مهمة يجب القيام بها لتوفير الاستمرار في الحدث. ويمكن أن تكون المهمة هي المسرحية في فيلم شكسبير عاشقاً، فهي ما يتوجب على الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى أن تنجزه. وتدور القصة حول هذه المهمة. وهي تخلق حدثاً له غرض، ما يتيح لمشاهديك الدخول إلى المعنى الأساسي، كما أنها تساعد على بناء التوتر. في فيلم ساحر أوز، تريد دوروثي

---

(١) الأفلام التجميعية هي إما أفلام تتألف من عدة قصص منفصلة، مع رابط يربط بينها، مثل فيلم الرولزرويس الصفراء، أو أفلام ليس فيها نجم واحد، بل عدة نجوم أدوارهم متساوية في الأهمية. والأفلام غير الخطية هي التي لا تتبع التسلسل الزمني في سرد القصة. (المترجم)

العودة إلى وطنها، لكن عليها إنجاز عدة أشياء قبل أن تصبح عودتها ممكنة. عليها الذهاب إلى أوز، ثم يرسلها الساحر لإحضار مكنسة الساحرة.

معظم الحبكات مبنية باستعمال مهمات لتوجيه أجزاء من الحدث. في فيلم سبعــة الوصول إلى تفسير منطقي لمسرحي الجريمتين هو الخطوة الأولى للعثور على القاتل. وفي فيلم توتسي توجد بروفات المسلسل التلفزيوني الميلودرامي، وفي الروايات الرخيصة يكلِّف فنسنت Vincent (جون ترافولتا John Travolta) وجول Jules (ساموييل جاكسون Samuel L. Jackson) باستعادة حقيبة والعناية بزوجة زعيمهما وأشياء أخرى أيضاً عليهما القيام بها.

والمهمات تهيئ توقعات المشاهدين حول ما سيجري من أحداث وما سينتج عنها. فالجمهور يتابع شخصية لديها عمل تقوم به ويتساءل على مستوى أساسي ما إذا كان الشخص المعني سينجز ذلك العمل. ويتطور التوتر في هذه الأثناء. وكلما ازدادت صعوبة إنجاز المهمة، ازداد مقدار التوتر الذي تولّده، طالما استمرت الشخصية بالاهتمام بما يحدث وطالما وُجد شعور بالقلق حول نجاحها أو فشلها.

يمكن أن تحمل المهمة ثقل الحبكة بأكملها، حتى حين تكون مقسّمة إلى مهمات أصغر. في فيلم أبولو ١٣ مهمة رواد الفضاء هي الرجوع إلى وطنهم، لكن من أجل تحقيق ذلك عليهم إتمام عدة أعمال. وفي فيلم سبعــة وسلسلة أفلام المتعقّب، هدف الشرطة هو حل المشكلات الإجرامية. وفي فيلم الملكة الأفريقية، تحاول روز (كاثرين هيبورن Katharine Hepburn) وتشارلي Charlie (همفري بوغارت Humphrey Bogart) تسيير (سفينة) الملكة في نهر الانغاUlangal لضرب السفينة المدفعية الألمانية لويزا. وفي فيلم فتاته المطيعة، يحتال والتر برنز Walter Burns (كاري غرانت) على زوجته السابقة هيلدي Hildy (روزالند رَسل Rosalind Russell) التي هي

ألمع الصحفيين لديه ليجعلها تغطي خبراً مهماً آخر بغرض استعادتها من خطيبها الجديد بروس Bruce (رالف بيلامي Ralph Bellamy). لكن من الممكن استخدام المهمة بشكل ذي صيغة مؤقتة أقوى، كما هو الأمر في حسناء أمريكية. فهنا المهمات أصغر في نطاقها: جهد لستر ليصبح أكثر جاذبية لأنجيلا أو علاقة كارولين مع بَدي يمكن اعتبارهما مهمتين. فهذان هما العملان المحددان اللذان يشغلانهما.

كما يمكن أن تستخدم المهمة لتؤدي إلى حدث أوسع وتحريكه، ما يخلق استمراراً وتوتراً. وفي حالات كثيرة يكتب كتّاب جدد كثيرون سيناريوهات في كل منها شخصيات كثيرة تحتاج إلى تقديم وتفسيرات أولية تحتاج إلى إيصال قبل الوصول إلى المشكلة الرئيسية / الصراع الرئيسي حيث تبدأ الحبكة حقاً في نهاية الفصل الأول. لكن هذه المشاهد ستجعل القارئ يشعر وكأن لا شيء يحدث. لذلك يبدأ صبره بالنفاد ويفقد الاهتمام. أمّا إذا صمّمتَ ببراعة خطاً من الأحداث فيه شيء يجب أن تنفذه إحدى الشخصيات، ووضعت مشكلات في طريقه، فيمكنك أن تولّد ما يكفي من التوتر لتمسك بقارئك إلى أن يبدأ الصراع الرئيسي، فهذا سيضمن انهماك القارئ.

فهم النقطة التي يعرف فيها المشاهدون شيئاً معيناً

أحد الأمور المهمة جداً التي يجب النظر فيها بإمعان هو السرعة التي يجب أن يتوصل بها جمهورك الأول – أي القارئ – إلى معنى قصتك. من السهل أن تفترض أن القارئ يحصل على المعلومات التي زرعتها حين تظهر في الحوار وفي أحداث محددة. لكن كلماتك ليست كل شيء يأتي به القارئ إلى الطاولة، فتجاربه الخاصة في الحياة وحدسه وذكاؤه كلها تظهر لكي تؤثر في طريقة رؤيته لمشروعك. وهو يستحضر هذه الأشياء حين يحاول أن يتبع منطق قصتك ومعناها. لكن ليس من الممكن لك أن تتوقع المنظور المحدد

لكل قارئ مفرد. وهذا هو السبب في أنك تحتاج – إذا أردت مفاجأته – لأن تولي اهتماماً دقيقاً جداً لما يتعلمه في كل مشهد وكيف يحتمل أن يجمع ما يتعلمه وهو يسير قُدماً.

التحدي هنا يكمن في أن الفيلم العظيم يتيح للجمهور أن يخوض تجربة القصة مع الشخصيات. وهذا يعني أن الجمهور يشعر بعواطف الشخصيات ويفكر بأفكارها ويستوعب أجزاء من القصة معها وهي ماضية في طريقها. وحين يحدث هذا الأمر فأنت تخلق لدى المشاهدين إحساساً بالمشاركة. فالقصة ليست قصتك فحسب، بل هي قصتهم أيضاً.

لكن هذا لا يعني أن الجمهور يستخلص كل شيء. إذ يجب أن يُفاجَأ (مثله في ذلك مثل الشخصية الرئيسية) كي ينجح السيناريو والفيلم. وعلى الكتّاب أن يسيروا فوق خط ضيق بين إعطاء أكثر مما ينبغي أو أقل مما ينبغي. فإعطاؤك أكثر مما ينبغي من المعلومات، سيفهم الجمهور كل شيء قبل أن تريدهم أن يفهموه، وإن أعطيتهم أقل مما ينبغي لن يكون لديهم ما يكفي للمتابعة، وبهذا يفقدون الاهتمام بالحدث ولا تستغرقهم القصة حقاً.

ما الذي يتوجب على الكاتب أن يفعله؟

أثناء تفكيرك بحبكة السيناريو الذي تكتبه، عليك التفكير بكل مشهد من وجهة نظر قارئك ومعرفة ما تريد منه أن يفكر به أثناء قراءته للسيناريو. ما الذي يفترض في كل مشهد أن يتضمنه من حيث التفسير المبدئي والعاطفة ورسم الشخصيات وإثارة الترقب والقوة الدافعة؟ على سبيل المثال، في فيلم من أفلام الغموض، أنت بحاجة لأن تتوقع مَن – مِن الناحية المنطقية – هو الشخص الذي سيشك فيه المشاهدون على أنه مرتكب الجريمة. إذا كان ذلك الشخص هو المجرم الحقيقي، إذن عليك أن ترسم الحبكة بشكل يجعل الجمهور يفكر بشكل مختلف. أنت بحاجة إلى تركيز المشاهد والأحداث التي تلقي ظلال الشك على شخصية أخرى لتحويل انتباه الجمهور. هذا ما يفعله

الكتّاب الناجحون. فحين يريدون مفاجأة القارئ يضللونه وفي كثير من الأحيان يُدخلون خلسة التفافاً في الحدث لا يمكن له ولا يمكن للشخصيات توقعه.

وهذا شيء يصعب على الكتّاب الجدد إتقانه، لكنه ضروري ضرورة مطلقة. حين تُنهي مسودة لعملك، يجب أن تطلب من أحد أن يقرأها. وقد لا يكون لديك مستشار سيناريوهات يقوم بخدمتك، لكن لا بد أن لك زملاء وعائلة وأصدقاء سيوافقون على قراءة مشروعك. وحين يفعلون ذلك، فأنت بحاجة لأن يكونوا صادقين معك حول تجربتهم في قراءة المادة. معظم الناس لن يفهموا النقاط الدقيقة في كتابة السيناريو، لكن ليس هذا هو الشيء المهم. فليس من الضروري أن يكون قراؤك الأوائل على اطلاع واسع ليتمكنوا من مساعدتك. كل ما هو مطلوب منهم هو أن يعطوك ردود أفعالهم. اسألهم إن كانوا قد تمكنوا من المتابعة. هل شعروا بالتوتر؟ إذا بدا لهم السيناريو بطيئاً، هل يذكرون أين كان ذلك؟ وإذا توقعوا هدفك الذي تسير نحوه قبل أن تصل أنت إليه، اطلب منهم أن يحددوا بدقة أين ظهرت توقعاتهم الحدسية أول مرة. وأنت بحاجة لأن توجه لهم أسئلة حول أحاسيسهم بما سيحدث للشخصيات وفي تطور الحبكة وفي النتيجة النهائية وتوقعاتهم لها. إذا كانوا يسبقون الحبكة وفق ما رسمتها ويكتشفون بسرعة أكثر مما تريد الاتجاه الذي تسير القصة نحوه، فأنت تعرف عندئذ أن عليك أن تعود إلى الورق والقلم.

وحين يسبقك الجمهور، قد يعني هذا أيضاً أن الصراع ليس قوياً إلى حد كاف. فأنت لا تضع كمية كافية من التأكيد على حياة الشخصيات لديك، ما يجعل القصة مفرطة في الوضوح. وإذا كان هذا هو الوضع فأنت بحاجة لأن تفكر فيما إذا كانت الأشياء أسهل مما ينبغي بالنسبة للشخصية الرئيسية لديك. من المحتمل أنك بحاجة لمزيد من النتائج السلبية للعقبات التي تواجهها. فالصراع الحقيقي يضغط على شخصياتك بإعطائها خيارات متعبة ويلقي ظلا

عميقاً من الشك حول إمكانية نجاح الشخصية الرئيسية. وحين لا يعرف الجمهور ما سيحدث ويشعر بوجود احتمال لأكثر من نتيجة واحدة، فمن غير المحتمل أن يقفز ويسبقك.

التنقل جيئة وذهاباً: استخدام عدد مفرط من المواضع لإنجاز المهمة

من المشكلات الأخرى التي تعاني منها سيناريوهات كثيرة هي ما أطلق عليه اسم "التنقل جيئة وذهاباً." ويحدث هذا حين يتأرجح الحدث ذهاباً وقدوماً مرات أكثر مما ينبغي بين المَشاهد في مقطع معيّن. فالشخصيات تذهب إلى المواضع نفسها وتكرر الأجزاء نفسها دون أن تقوم بأي عمل. وفي حين أن هذا قد يكون صورة حقيقية للحياة، فهو متعب في رسم الحبكة، إذ ينزع لخلق حدث يبدو متكرراً ويجعل الشخصيات تبدو سلبية ويسبب الضجر للمشاهدين.

لا بد للحركة أن تقود إلى مكان ما. وحتى حين تتأرجح شخصية في الحبكة قبل أن تلتزم بمسار لعملها، فهذه التنقلات يجب أن تصوّر على نحو لا يحمّل صبر الجمهور أكثر مما يحتمل. وبصورة عامة يتحرك الكاتب عبر هذه الأجزاء بسرعة ليصل إلى حدث أكثر تحديداً.

ومن السهل تحديد موضع التنقل جيئة وذهاباً في السيناريو. فما عليك سوى أن تبحث عن الأماكن في السيناريو التي تتحرك فيها الشخصيات ذهاباً وقدوماً بين المواضع نفسها. على سبيل المثال، جاك، وهو الشخصية الرئيسية لديك، في بيته يخابر صديقته المشاكسة جيل Jill التي هي خارج بيتها. يذهب إلى منزلها على كل حال ويقرع الباب، لكنها ليست موجودة، لذلك يعود إلى بيته. وحين تصل إلى منزلها تخابره وتدعوه أن يأتي إليها. يعود إلى منزلها حيث تخبره أنها ستنهي علاقتها به. هذا الحدث يتطلب خمسة أجزاء ليخبرنا أن صديقة جاك ستهجره، ومن الممكن بسهولة تقصيره إلى مشهد واحد أو مشهدين.

في كل مرة يبدو فيها أنك تتنقل غادياً ورائحاً بين موقعين، تفحص الأمر وفكر فيما إذا كنت تستطيع استخدام مشهد واحد بدلاً من ثلاثة. وإذا كنت تحتاج إلى أكثر من مشهد واحد، هل يكفي اثنان؟ إنك تسعى إلى بناء حدث متماسك، حدث له غرض يؤدي إلى مكان ما، مكان سيحدث شيء فيه.

هذا لا يعني أن لا تعود أبداً إلى موقع بعد أن استخدمته. على العكس. فهو يعني أن تستخدمه جيداً حين تعود إليه من جديد.

الشخصية الرئيسية السلبية المنتقلة من وضع التنازع إلى وضعية ملزِمة

أخبرني أحد قراء الاستوديوهات أن أكثر المشكلات شيوعاً في السيناريوهات المرفوضة هي أن الشخصية الرئيسية فيها سلبية. هذه الشخصية الرئيسية لا تريد أي شيء ولذلك فهي لا تقوم بأي فعل. أو إذا أراد الشخص المعني شيئاً فإن رغبته مجرّدة إلى حد يُعجزها عن توجيه الحبكة. وأنا أفهم جاذبية البطل المضاد: الشخصية التي ليس لديها ولاء للحياة. ولكن من أجل أن يكون هذا الشخص مؤثراً من الناحية الدرامية، لا بد له أن يخلق قصة آسرة، لا بد أن يكون فاعلاً.

تذكّر أننا نستخدم لغة الدراما لنحكي قصصنا. هذه اللغة تتطلب أن تتفاعل الشخصيات مع شخصيات أخرى بشكل فاعل، أن تريد شيئاً، أن تقوم بعمل ما، أن تواجه صراعاً، لكي تجعل القصة مشوقة للمشاهد وهو يشاهدها. فالجمهور يحتاج أن تسعى الشخصية الرئيسية والشخصيات المهمة الأخرى لتحقيق رغباتها من أجل أن نشارك معها في قصصها. في الكتب يمكن للغة أن تستحوذ علينا. لكن في الفيلم، ما يولّد الاهتمام هو الحدث والصراع.

حين تستخدم شخصية متغرّبة لتكون الشخصية الرئيسية في قصتك، شخصية فكّت ارتباطها بالعالم، فعليك أن تجعلها تستجيب استجابة درامية

لموقف ما. عليك أن تستفزها لتقوم بعمل ما. عليك أن توجد شرطاً معيناً، أو مجموعة من الظروف، أو مشكلة كبيرة إلى حد كاف لدفع الشخص المعني للاستجابة بحيث يصبح شخصية رئيسية متفاعلة. فكّر بلستر في فيلم حسناء أمريكية. في بداية الفيلم، نجده محبطاً وساخطاً وتعيساً ومعانياً من هيمنة زوجته. لكن حين ينشأ خياله الجامح الخاص بصديقة ابنته، يستجيب ويولّد حدثاً وصراعاً يتابعه المشاهدون. أو انظر إلى بوبي دوبيا Bobby Dupea في خمس قطع سهلة. في الترتيب المبدئي، يبيّن الفيلم من هو بوبي: عامل حاد الطبع ومتهور لا يستطيع الالتزام، يعمل في منصة استخراج للنفط في الوادي الأوسط في كاليفورنيا. يواجه بوبي صراعات متعددة، مثله في ذلك مثل لستر، لكنه لا يوجد هدف يوجهه إلى أن تصله رسالة من أخته أن أباه مريض وأن من الضروري أن يأتي إلى البيت. هنا تبدأ القصة، قصة عن الشخص الذي عليه العودة لمواجهة أمر يريد أن يتحاشاه. وفيلم وكيل المحطة يقدم كشخصية رئيسية رجلاً لا يريد سوى أن يدعه الآخرون وشأنه. ولا يمكنك أن تجد شخصاً أكثر سلبية من ذلك. لكن، ما يواجهه؟ شخصيتان تعانيان من وحدة قاتلة وتصرّان أن تكونا معه.

في السيناريوهات التي تركّز على الشخصيات، لا يكون الصراع في بعض الأحيان ظاهراً للكاتب، وبالتالي لا يمكن أن يكون واضحاً للقارئ. في كثير من الأحيان يجرّ السيناريو الجمهور معه لفترة من الوقت من خلال شخصيات تثير الاهتمام، لكنه يفقد عزيمته لأن الكاتب لم يوفر تركيزاً كافياً على المشكلة المركزية. وتتجرف الشخصية الرئيسية عبر القصة، تحيط بها شخصيات مضحكة أو جذابة، لكن الشخصية الرئيسية لا تقوم بأي فعل، وتتهاوى قوة الفيلم الدافعة.

في هذه القصص، ينبغي عليك أن تكشف عن المشكلة الحقيقية للشخصية، ومن هو الطرف الآخر في هذه المشكلة. يجب أن تتعمق في داخل

الشخصية وتكتشف ما الذي ينفّرها وما هو صراعها الداخلي. وقد ذكر روبرت تاون Robert Towne كاتب السيناريو الحائز على جائزة الأكاديمية أنه حين يعرف الكاتب ما الذي تخاف الشخصية التي يرسمها منه، فإنه يعرف ما عليها أن تواجهه. وهذا مكان جيد للبدء منه. فخوف الشخصية يمكن أن يستعمل لا لتعريف طبيعتها الحقيقية فقط، بل كذلك لتحديد العمل الذي يجب عليها القيام به. ويصبح هذا الصراع العمود الفقري لقصتك وأنت تسبر غور القضايا والشخصيات الأخرى التي تجعل السيناريو الذي تكتبه فريداً ومشوّقاً. وسنتكلم عن هذا الموضوع بتفصيل أكبر في الفصل التالي.

الفصل التاسع

أدوات للتحليـل

حين لا ينجح السيناريو، قد يضرب الكاتب رأسه بالجدار وهو يحاول الوصول إلى السبب. ومن المحتمل أن يعطيه الأصدقاء والزملاء أفكاراً وأسباباً مختلفة، لكن في كثير من الأحيان لا يتمكّن أحد من إخباره بدقة أين انحرف السيناريو الذي كتبه عن المسار الصحيح. ومع أنّه لا توجد طريقة قاطعة مضمونة لتشخيص مشكلات أحد المشاريع، توجد بعض المبادئ التي يستطيع الكاتب تطبيقها لتقييم وقياس الخلل ومعرفة ما يجب فعله. وسننظر الآن إلى هذه المبادئ.

اكتشاف الشخصية الرئيسية السلبية

في كل مرة تأتيك تغذية ارتدادية مفادها أن السيناريو يبدو بطيئاً ويفتقر إلى التوتر ولا يستطيع القراء معرفة عمّ تدور القصة، عليك أن تفكر في احتمال أن تكون الشخصية الرئيسية في قصتك سلبية. وقد يكون هذا نتيجة عدم وجود ما يكفي من الصراع. لكن إذا كانت الشخصية الرئيسية لديك تتنقل من صفحة إلى أخرى في السيناريو الذي كتبته بلا غاية، فمن المحتمل جداً أن سلبيتها هي السبب.

من الفصل الأول حتى الآن، لا يكون هذا الكتاب قد حقق أي شيء إذا

لم يكن قد أقنعك بهذا المبدأ الأساسي لكتابة السيناريو: لابد أن تكون الشخصيات الرئيسية فعّالة. فيجب أن يوجد دافع يجعلها تسعى إلى أهدافها، حتى لو كان الهدف هو أن يتركها الآخرون وشأنها، على طريقة ريك في كازابلانكا أوفينير مكبرايد (بيتر دينكليج) في وكيل المحطة. فلا بد لها أن تناضل للحصول على ما تريد، وإلا فإن القارئ سيتساءل ما الذي يدفعه للاهتمام بهذه الشخصية. لمَ يبدي أي اهتمام بشخص يضيع وقته دون أن يقوم بأي شيء؟ فالشخصيات التي تتنقل هنا وهناك في القصة - ما لم تكن مضحكة للغاية - تستنفد صبرنا وفي نهاية المطاف تخفق أن تحقق أي شيء.

لاكتشاف ما إذا كانت هذه هي مشكلتك راجع السيناريو واكتشف المّشاهد التي تكون فيها الشخصية الرئيسية نشطة. وهذا يعني أنها تريد إنجاز شيء ما وتحاول بالفعل الوصول إليه. احسب عدد هذه المشاهد. ثم حدد المّشاهد التي تكون الشخصية الرئيسية سلبية فيها. هذه المّشاهد هي النقاط التي تكون الشخصية فيها مُراقِبة بينما تقوم الشخصيات الأخرى من حولها بأعمال معينة. إذا كانت المّشاهد التي لا تكون الشخصية الرئيسية فيها أكثر من متفرجة أكبر عدداً من المّشاهد التي تنشط وتشارك فيها، فمن المحتمل أن ما لديك هو شخصية سلبية.

في الفصل السابق، تكلمتُ عن استفزاز الشخصية لتقوم بعمل ما، وهذا أمر في غاية الأهمية. وأحد الحلول الأخرى العثور على طرق لجعل الشخصية الرئيسية محورية في الحدث. فيجب أن تكون هي القوة الموجِّهة للحبكة، تدفع الحدث من مشهد إلى مشهد. انظر إلى الشخصيات الأخرى الفعالة. في كثير من الأحيان يجد الجمهور هذه الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الشخصية الرئيسية لأن أفعالها تجعلها أكثر ديناميكية. وأنت تريد أن تسأل نفسك: هل من الممكن نقل هذه الأفعال إلى الشخصية الرئيسية لتؤديها هي؟ إذا كان ممكناً قم بذلك وعدّل المشهد ليصبح صالحاً للبطل.

ومع ذلك، لن يكون من الممكن لك أن تعطي الحدث المهم بأكمله للشخصية الرئيسية، لكنها يجب أن تساهم المساهمة الكبرى في المشاهد كي تكون القوة الموجِّهة للحبكة. وفي المشاهد التي لا بد أن تبقى فيها متفرجة، ابحث عن رد فعلها على ما يحدث. اسأل نفسك كيف يمكنك أن تجعل رد فعلها موضع تركيز في المشهد. كيف ستعبّر عن العاطفة؟ سيساعد هذا القارئ على أن يتابع معنى التجربة التي يشاهد الشخصية الرئيسية تخوضها.

وتساعدك الشخصية الرئيسية التي تسعى لتحقيق أهدافها على تحديد المعنى الأساسي لقصتك، وهذا يقود قارئك لفهمها على مستوى الحبكة الأساسي. وما تبديه من اهتمام بردود فعل الشخصية الرئيسية لما يحدث وما تتعلمه سيحدد أكثر المعنى الأعمق لمادتك: أي موضوعها.

تحديد المشاهد التي تكون فيها الشخصية الرئيسية نشطة وسلبية لا يساعد فقط عند تحليل السيناريو، بل هو أيضاً أداة قوية جداً للاستعمال حين تُكمل مخططك العام. وتطبيق هذا الأسلوب في مرحلة إعداد المخطط العام قد يوفر على الكاتب الكثير من الوقت والطاقة.

تحديد الصراع المركزي ليقوم بوظيفة العمود الفقري للقصة

أحياناً يضع الكتّاب شخصيات في موقف ما ويكتفون بجعلها تتفاعل، وبذلك يُعدّون (كما يأملون) لمشهد ذروة كبير يكشفون فيه المعنى الحقيقي لقصتهم. وفي أحيان أخرى، يرافق الكتّاب إحدى الشخصيات في رحلة ويراقبونها تنتقل من مكان لمكان وتقابل الناس وتقوم بأشياء وتتعلم أشياء أخرى. كلتا هاتين الإستراتيجيتين تنطويان على مشكلات وتدفع القراء في كثير من الأحيان للتعليق بأن السيناريو يبدو بطيئاً، وأنهم لا يفهمون مشكلة الشخصية المعنية، وأنهم غير متأكدين عمّ يدور السيناريو. بصورة عامة، لا يكون لدى الجمهور الصبر لانتظار ساعتين قبل أن يأتي ذلك المشهد المتفجّر

أو نتتبع شخصية تتنقل من مكان إلى آخر دون معرفة السبب. ونحن بحاجة إلى التوتر والحدث والصراع والاتجاه لكي يُخلّق المعنى. كما أننا بحاجة لأن نفهم الصراع وهو يتطور، ونفهم معه ردود فعل الشخصيات عليه.

ويمكن أن تكون مثل هذه التغذية الارتدادية مؤشراً على أن القصة تفتقر إلى تركيز حقيقي وأن الصراع غير واضح، مع أن الكاتب يراه واضحاً. ما قد يحتاجه السيناريو الذي تكتبه هو عمود فقري أو إطار يجمع الأجزاء كلها معاً ويقيم علاقة بينها. في معظم الحالات، العمود الفقري للحبكة هو صراع يبيّن بوضوح مشكلة الشخصية الرئيسية وما هي المخاطر بالنسبة لها ويخلق رغبة تجعل الحركة إلزامية. وهناك طريق أخرى أكثر سهولة لاستيعاب هذا، وهي السؤال: ما الذي تريد الشخصية الرئيسية التي رسمتَها حقاً؟ وما الذي يمنعها من الوصول إليه؟ لا بد لك من صياغة هذا الصراع بشكل واضح كي يكون صالحاً لما تريد إنجازه.

إحدى إساءات الفهم لدى الكتّاب الجدد عن عمود الحبكة الفقري هو أنه يعرّف العمل بأكمله. لكن الأمر ليس كذلك. ففي أحيان كثيرة يستخدم العمود الفقري لتحديد حدود الصراع ومقدار الرهان الذي يجب تسديده في النهاية. ثم يستكشف الكاتب الموضوع الحقيقي للقصة، الموضوع المهم بالنسبة له، في علاقته مع الصراع. وتستخدم أفلام رجل المطر وحسناء أمريكية وحفلة الوحش الراقصة جميعها صراعات مركزية لإيجاد البنية الديناميكية التي يمكن للقصة أن تعمل ضمنها. فكرٌ بمدير المؤسسة التي تتحكم بأملاك والد تشارلي في رجل المطر. إن استخدام هذه الشخصية يوجد حدوداً روائية ويتيح للعلاقة بين تشارلي وريموند، التي هي الأساس الذي تقوم عليه القصة، أن تتطور ضمن تلك الحدود. وفي النهاية، حين تصبح الصلة مع ريموند ذات معنى لتشارلي، فإن هذا الصراع يبرز من جديد ليهدّد عمق تلك الصلة. انظر إلى فيلم حسناء أمريكية. تدور القصة حول رجل يوقظه افتتانه بصديقة ابنته

من سيلانه ويجبره أن يتغير. وهذا الولع يهدد علاقته العائلية مع كل من زوجته وابنته. لكن ضمن هذه القصة يعلّق الفيلم على ما يعطي معنى للحياة. ويدور فيلم حفلة الوحش الراقصة حول العلاقة بين حارس سابق في السجن وأرملة السجين الذي كان له يد في إعدامه. لكن القصة الحقيقية هي عن مواجهة القيم العائلية في صراع بين أب وابنه، أولاً بين هانك غروتوسكي Hank Grotowski وابنه سَني Sonny (هيث لدجر Heath Ledger)، ثم بين هانك وأبيه بَك Buck (بيتر بويل Peter Boyle).

يعطي العمود الفقري، أو الصراع المركزي، للحبكة شكلاً ويساعد على إدخال القارئ داخل المشكلة التي ستشكّل الإناء الحاوي للقصة. وحين استعمال هذا النوع من العمود الفقري، لا بد لك أن تتذكّر أن تتعامل معه وتستخدمه، فتعود إليه أثناء مسيرة الحدث وفي الذروة وحولها. وفي هذه المواضع لا بد لك من الإجابة على السؤال الدرامي المطروح على الجمهور في الفصل الأول بحيث يحقق هذه الاستراتيجية البنيوية المكسب المطلوب بطريقة مرضية.

تحديد قيم المشاهد الإيجابية والسلبية

حين يشعر القرّاء أن السيناريو بطيء ويفتقر إلى التوتر، فلا يكمن السبب دائماً في أن الشخصية الرئيسية سلبية أو في غياب الصراع المركزي. فقد يكون مشكلة في الطريقة التي طوّرتَ بها المعارضةَ التي يواجهها بطلك. فمن المحتمل أنك جعلت الأمور مفرطة في السهولة بالنسبة له، وأن يكون الصراع، الذي يتخذ شكل خصم أو بعض العقبات – ليس قوياً إلى درجة كافية. فالشخصية الرئيسية تحتاج إلى معارضة حقيقية لبناء التوتر وتسبب القلق على مصيرها لدى الجمهور. وحين تُحَلُّ المشكلات بسرعة شديدة، لا يبقى من سبب للقلق. ويبدأ الجمهور بتوقع أن تسير الأمور وفق ما يهواه البطل ويفقد الاهتمام بما يحدث.

تذكّر أن الصراع يتطور إيجابياً وسلبياً لخلق التوتر والترقب (انظر الفصل ٣، ص ٤٥). إذ ينبغي أن تتعرض الشخصية الرئيسية للنجاحات وللانتكاسات في الوقت نفسه. حين يبنى التوتر الحقيقي، تخفق الشخصيات الرئيسية مرة تلو المرة، ما يلقي الشك على احتمال أن تكمل مهماتها فعلاً وتحقق أهدافها.

لتكتشف ما إذا كان هذا هو السبب في تهاوي السيناريو الذي كتبتَه، راجع عملك مشهداً تلو المشهد وحدّد القيم الإيجابية والسلبية. هذه القيم هي ما تنتهي إليه المَشاهد، أي نتائج مواجهات الشخصية التي رسمتها مع العقبات والتعقيدات، التي يمكنك أن تحدد عددها كجيدة أو سيئة أو محايدة. وإذا كان عدد النتائج الإيجابية والمحايدة، حيث تسير الأمور وفقاً لرغبة الشخصية الرئيسية، أكبر من عدد النتائج السلبية، فمن المحتمل أن هذه هي المشكلة. إذ أن الأشياء تسير على هوى بطلك إلى حد يمنع شعور جمهورك بالقلق.

يمكنك القيام بعدة أشياء. أولاً، فكّر بالمعارضة في قصتك وابحث عن طرق لتقويتها. هل لديك خصم رئيسي؟ إن لم يكن موجوداً، فهل إذا ابتدعت خصماً من هذا القبيل سيتولّد صراع أكبر من خلال وجود عدو رئيسي يعمل واعياً على إسقاط بطلك؟ يمكن أن تكون هذه أداة قوية تركّز بوضوح على المعارضة التي تواجهها الشخصية الرئيسية. ومن الأرجح أن جمهورك سيفهم صدام الرغبات المتعارضة وسيتوقع رابحاً وخاسراً في هذا الصدام.

إذا كان لديك خصم بالفعل، اسأل نفسك ما إذا كان في البداية أقوى وأذكى من الشخصية الرئيسية ولديه معدات للمحنة أفضل مما لديها. أم هل هو شخص من القش يسهل التغلب عليه؟ إن لم يكن خطراً حقيقياً على نجاح بطلك، فهو لا يساهم في رفع مستوى التوتر، وفي هذه الحالة اسأل نفسك عن سبب وجوده. إن عليك أن تبني هذا النوع من الخصم وتعطيه قوة حقيقية لجعله عنصراً منتِجاً على المستوى الدرامي.

ليس من الضروري أن يتحكم الخصم بالمشهد، لكن يمكنه أن يساهم في مستوى التوتر في أجزاء مختلفة من الحبكة بوضع الصراع بينه وبين بطلك في موقع التركيز. تذكّر كيف يستخدم كاميرون كرو بوب شوغار في فيلم جيري مغواير. فهو يقوم بوظيفة خصم عند نهاية الفصل الأول وطوال الجزء الأول من الفصل الثاني. ثم يختفي لفترة من الزمن لينهض من جديد عند نهاية الفصل الثالث.

إذا كانت قصتك لا تستخدم خصماً، عليك عندئذ النظر إلى مشكلة بطلك. هل هذا الصراع صغير إلى درجة أنه ليس من الصعب على البطل التغلب عليه؟ أمن المحتمل أنه لا يمتلك معنى كافياً لتبرير كل الجلبة المثارة حوله؟ إذا لم يشكل امتحاناً للشخصية الرئيسية وتهديداً لها بالفشل أو بما هو أسوأ، فهو صراع لا يؤدي عمله. إذ لا بد للعقبات والتعقيدات أن تسبب أذى لبطلك ولا تكتفي بمشاحنته. يجب أن تعرِّض للخطر كل ما يعتبره عزيزاً على قلبه.

تحديد العلاقات الأساسية التي يمكن للمشاهدين مناصرتها

ها أنت تنهي السيناريو وتقوم بتصويره وتجليده. وتستخدم صِلاتك كي تعثر على من يقرؤه. وتنتظر بصبر وصول تغذية ارتدادية وتهيئ نفسك لها. وفي النهاية يتصل القارئ بك. يقول إنه على الرغم من أن السيناريو أثار اهتمامه، فإنه في الحقيقة لم يستطع الدخول إليه. تحثه على التكلم أكثر مما فعل وينكشف الأمر: إن الشخصية الرئيسية التي رسمتَها لم تثر أدنى اهتمام لديه. وإذا لم يهتم بها فمن الصعب الاهتمام بالقصة.

عدم مبالاة القارئ تجاه الشخصية الرئيسية هو مشكلة أخرى شائعة تعاني السيناريوهات منها. قد يكون السبب هو شخصية رئيسية سلبية. لكن إذا كان البطل يسعى بنشاط إلى غايات وأهداف ويواجه صراعاً، فلا بد من وجود سبب آخر. وحين يتلقى الكاتب انتقاداً لقصة الشخصية الرئيسية فيها

نشطة جداً، فهو يحاول في كثير من الأحيان أن يحلّ المشكلة بقصة خلفية مأساوية، قصة يشعر الكاتب أنها مثيرة للمشاعر. ثم يبحث عن طرق ليحكي بها هذه القصة الحزينة من خلال الحوار، اعتقاداً منه أنها ستجعل القارئ يشارك الشخصية شعورها. أحياناً تكون القصة مثيرة للاهتمام، لكن في حالات أكثر، لا تزيد عن كونها مسببة للكآبة ولا تحقق سوى القليل جداً لاستثارة الشعور الودي لدى القارئ وإثارة اهتمامه.

حين يكون البطل مشاركاً في أحداث كثيرة والشعور باللامبالاة تجاهه هو المشكلة، فبصورة عامة لا يكون سبب وجودها هو افتقار هذه الشخصية الرئيسية لقصة حزينة، بل هو أنه يعمل عبر الحبكة وحده. إن لدى هذا الشخص رسالة يؤديها، وهو يقوم بالعمل دون أي مساعدة للوصول إلى هدفه، ويواجه الصراع ويتعامل معه وحده، ثم ينجح أو يفشل وحده. ما يفتقر هذا البطل إليه هو علاقة ذات معنى.

فالشخصية الرئيسية بحاجة لأن تؤثر في شخصيات أخرى لتثير الجمهور. ونحن بحاجة لأن نراها تهتم بأمر غيرها ونرى غيرها يهتم بأمرها. وقد اشتهر ريك في كازابلانكا بعبارته القائلة: "لن أعرض نفسي للخطر من أجل أي شخص،" لكنه يبدي مشاعره تجاه الأشخاص في حياته، من موظفيه إلى إيفون Yvonne صديقته السابقة، من خلال طريقة تعامله معهم. وهم يبدون شعورهم تجاهه من خلال ما يقدمونه له من احترام وإخلاص في المقابل. وحين يشاهد الجمهور أحد الأفلام فإنه يعيش بالإنابة من خلال الشخصيات. ويتمنى المشاهدون الخير لهذه الشخصيات ويخشون عليها من المصير الأسوأ. وكما أنهم في حياتهم الخاصة يريدون العثور على علاقات إيجابية، فهم يأملون في العثور على هذه العلاقات في حياة الشخصيات كي يشعروا بالاتصال معها.

إذا كانت قصتك تخلو من علاقة أساسية في حياة الشخصية الرئيسية

يجب أن تجد لها علاقة من هذا النوع. إن كتابة سيناريو يأسر القارئ أمر في غاية الصعوبة إذا كانت الشخصيات فيه لا تتواصل. وتكون العاطفة في أقوى مستوياتها حين تكون مشتركة. وحتى صانعو فيلم مهجور على جزيرة اضطروا لاختراع ولسون Wilson الكرة الطائرة ليتفاعل تشك Chuck معها. في أفلام كثيرة، تخدم عاطفة 'الحب' هذا الغرض، بغض النظر عما إذا اكتملت أو كانت من طرف واحد. لكن لا تعتقد أن وسيلة التواصل الوحيدة للشخصية التي ترسمها هي الوقوع في حب شخص من الجنس الآخر (أو إذا شئت من الجنس نفسه). فالعلاقة الجوهرية هي بين أي شخصين يشتركان برابطة ذات معنى. فكّر بتشارلي وريموند في فيلم رجل المطر، أو براتزو ديتزو Ratzo Dizzo (دستن هوفمان) وجو بك Joe Buck (جون فويت John Voight) في راعي بقر منتصف الليل أو بهاري (دانيال رادكليف Daniel Radcliffe) ورون Ron (روبرت غرينت Rupert Grint) وهرمائيني Hermione(إما واتسون Emma Watson) في أي من أفلام هاري بوتر. فالقصص تحقق أفضل نجاح عندما تكون عن أشخاص يؤثرون في أشخاص آخرين. وتعطي العلاقات للقصص عمقاً وتساعد على إيجاد المجازفات وتجعلنا نهتم.

بعد تلقي هذا النوع من النقد، كيف يقوم الكاتب بإيجاد هذه العلاقة المهمة للشخصية الرئيسية لديه؟ في كثير من الأحيان يوجد إيحاء جاهز بهذه العلاقة في السيناريو، لكن الكاتب لم يتح لها أن تزدهر. للعثور على هذا الإيحاء، افحص السيناريو واكتب قائمة بكل الشخصيات التي تحتك الشخصية الرئيسية بها. من هي هذه الشخصيات، وإلى أي حد تؤثر في حدث الحبكة، وما الذي يمكنها أن تمنحه للشخصية الرئيسية ويزيد من قيمتها في القصة؟ ينبغي أن تبرز إلى الأمام. عليك الآن أن تسأل حول هاتين الشخصيتين: من منهما تخاطر أكثر من وجود صلة وثيقة بينها وبين الشخصية الرئيسية؟ بعدها عليك أن تقرر ما نوع تلك العلاقة.

بعد أن يحدد الكاتب العلاقة، عليه أن يبين أن الشخصية الرئيسية توليها أهمية. وعليه كي يجعلها منتجة حقاً من الناحية الدرامية التأكد من أنها ستتأثر بالصراع. هذا أمر أساسي. فمن الضروري أن يختبر الضغط الناجم عن هذا الصراع هذه العلاقة: هل سيدمرها هذا التحدي أم سيجعل الرابطة أقوى مما كانت؟ من الضروري أن يهدد الصراع الروابط، وهذا يرفع المجازفات التي تعطي المشكلات صبغة شخصية أكثر بالنسبة للشخصية الرئيسية.

يعتمد مقدار الوقت الذي تخصصه لهذه العلاقة على المشروع. في فيلم شكسبير عاشقاً، العلاقة المحورية بين ويل وفيولا هي في الحقيقة القصة بأكملها. وفي إرن بوكوفتش، العلاقة بين إرن وجورج تشكّل حبكة فرعية قوية تدعم موضوع المرأة التي تحقق استقلالها. وهي تطوّر الصراع، وهو يهددها، ويسبب في نهاية المطاف انهيارها. إن أحد أسباب التأثير الكبير الذي يحققه فيلم إرن بوكوفتش يكمن في الطريقة التي نرى فيها إرن تؤثر بالآخرين وتتأثر بهم أيضاً. هذه هي قوة الفيلم الحقيقية، وهي القوة الحقيقية لأي فيلم.

أفضل طريقة لرواية القصص هي من خلال العلاقات، التي هي قوالب العواطف. وإذا كان سعي الشخصية وراء هدفها لا يؤثر بأحد، فهو لن يؤثر بالجمهور. فلا بد أن تكون هذه الشخصية متعلقة بشخصية أخرى، على نحو إيجابي أو سلبي كي تخلق انطباعاً لا يمحى.

وكما هي الحال في حياتنا، ليس للعلاقات على الشاشة معنى سوى إلى المدى التي تأسر فيه عواطفنا وتثيرها. إننا نحب أو نكره، نشعر بالاهتمام أو بالازدراء تجاه أحد الأشخاص – في الدراما تلوّن هذه العواطف ردود فعل الجمهور تجاه الشخصيات.

والكتّاب العظام – كتّاب السيناريوهات والروايات والمسرحيات – يفهمون أنه لا بد ان تستجيب الشخصيات عاطفياً إحداها للأخرى لتمكين

الجمهور من الإحساس بقوة القصة. وهي تخلق أحداثاً منطقية ومفاجئة في الوقت نفسه لكي تمثّل هذه الحالات العاطفية وتولّد حبكات لا تنسى. ولا يرى القراء والمشاهدون طبيعة الشخصية معكوسة في هذه الأفعال فحسب، لكنهم يدركون الحوافز أيضاً.

عند مشاهدة فيلم عظيم، يشارك الجمهور في سلسلة واسعة من العواطف مع الشخصيات. وحقيقة هذه التجربة هي دائماً التي تجعل الأفلام تبدو خالدة.

الفصل العاشر

في النهايــة

كتابة السيناريو مهمة مروّعة، قد تكون أصعب جزء من عملية صنع الفيلم. وفي معظم الوقت يعمل كاتب السيناريو وحيداً ولا بد له أن يكون في الوقت نفسه فناناً ورجل أعمال. إذ لا بد أن يجد ما هو صحيح بالنسبة للشخصيات والقصة، ثم يسأل نفسه ما إذا كان هذا كله سيجد من يشتريه في السوق الراهنة. وهو يعمل بلا ضمان، وعادة بدون أجر، ويأمل ويعتقد ويدعو الله أن تأسر قصته سلسلة من القراء وتصل إلى النقطة في السلسلة الهوليوودية التي يوجد فيها أخيراً قارئ تعني كلمة "نعم" منه أن السيناريو وجد من يشتريه، حتى ولو حجز الحق فيه لفترة معينة. وحتى بعد هذه النقطة، توجد مياه خطرة يجب الخوض فيها، فالسيناريوهات القوية التي تبدو جيدة في القراءة قد لا توحي بالثقة حول مدى نجاحها على الشاشة. وفيلما حسناء أمريكية وسب٧ـــة دارا في أرجاء هوليوود عدة سنوات قبل أن تتوافر لدى المنتجين والاستوديوهات الشجاعة لإنتاجهما، مخالفين بذلك الحكمة التقليدية. وكلاهما حقق نجاحاً مفاجئاً.

وليام غولدمان William Goldman– كاتب السيناريو الفائز بجائزة الأكاديمية (الأوسكار) وحكيم هوليوود – هو أيضاً من وضع أشهر قول مأثور عن عملية التطوّر في هوليوود: "لا أحد يعرف شيئاً". وهو لا يقصد أن

الأشخاص المسؤولين عن التطوير لا يعرفون كيف يؤدون عملهم. نعم، يوجد أشخاص في صناعة الأفلام لا يعرفون حقاً ما يفعلون (والمشكلة هي أنهم يقدمون أحياناً أعمالاً شديدة الرواج!). لكن مبدعين كثيرين جداً يبذلون أقصى ما يستطيعون وهم ينكبون على حرفهم، أكانت كتابة السيناريو أو الإنتاج أو التطوير أو الإخراج. يقول غولدمان إن اختيار ما سيربح في صناعة السينما هو مثل اختيار الحصان الرابح في سباق الخيل، فالمرء لا يعثر على حصان مؤكد الربح ليراهن عليه. لا أحد يعرف حقاً ما يريده الجمهور. من يستطيع التنبؤ ما إذا كانت فكرة تطرح أثناء تناول الغذاء، أو سيناريو مكتوب على الورق، أو فيلم لم يُوَزَّع بعد، سيكون من أنجح الأفلام؟ هناك متغيرات كثيرة جداً في كل مرحلة من التطوير والإنتاج، وبعدها هناك المجهول الأكبر: ما يريده الجمهور في أية لحظة محددة.

ما نعرفه هو التالي: العمل كله يبدأ بسيناريو. وصانعو الأفلام في هوليوود دائماً يبحثون عن سيناريو جيد، سيناريو يثيرهم ويلهم الآخرين – المنتجين والاستوديوهات والمواهب – كي يتجمعوا ويصنعوا فيلماً. وبدون سيناريو كل ما لدينا هو أفكار. وكل شخص مليء بالأفكار، والمطلوب هو كاتب يضعها على الورق.

السيناريوهات العظيمة هي تلك التي تصل إلينا عاطفياً. وهي تخلق تدفقاً للحدث نعلق في شباكه ونمضي معه من البداية إلى النهاية. القصة واضحة ومفهومة، أكانت المتطفلون على حفلات الزفاف أو سبارتكوس. فنحن نعرف دائماً ما يجري، أو نسمح لأنفسنا أن يوحى لنا أننا نعرف، كي نتعرض إلى "الخداع" من خلال التفاف مفاجئ عند ذروة فيلم بوليسي يسعى لتحديد هوية المجرم. والقراء والمسؤولون التنفيذيون في مجال التطوير والمنتجون جميعهم ينتظرون تلك القصة التي سيقعون في أسرها. وليس من الضروري أن تكون شطحة خيال تعتمد على المؤثرات الخاصة. انظر إلى

رجل المطر وزفافي اليوناني الكبير السمين والسعي وراء السعادة. فليس في أي من هذه الأفلام من المؤثرات الخاصة أكثر مما يوجد في إحدى حلقات أوزي وهارييت[1]، لكن كل منها له أعداد كبيرة من المحبين بين المشاهدين. فالقصة على الصفحة الخالية من أية مؤثرات خاصة سوى نمط الحرف ولونه هي التي تحركنا.

"لا أحد يعرف شيئاً" من حيث التنبؤ بذوق الجمهور. ولكننا نعرف ما يلي: دائماً تعمل الأفلام الناجحة على مستوى عاطفي. وكتاب فن رسم الحبكة السينمائية يضع المخطط الرئيسي لجعل قصصك أكثر تأثيراً من الناحية العاطفية. وها هي الأفكار بين يديك. لكنك كاتب، وهذا ما يجعلك مختلفاً عن أي شخص آخر في هوليوود. فعمل جميع الآخرين هو الكلام.

وهم عاجزون عن فعل أي شيء بدون مُدْخَلِك. لذلك خذ هذه الأفكار واستخدمها في كتابتك. وإذا عملت بجد وحالفك الحظ ستصبح السيناريوهات التي تكتبها حديث الناس.

(١) Ozzie and Harriet مسلسل تلفزيوني فكاهي عائلي أمريكي (من نوع ملهاة المواقف) كان شديد الرواج في منتصف القرن العشرين (من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٦). (المترجم)

الأفلام المشار إليها

ليست جميع العناوين في هذه القائمة أفلاماً عظيمة، ولكن كل منها يمكن أن يعلّمك أحد جوانب كتابة السيناريو وصنع الأفلام. وحين تغوص في هذا الفن، فستريد أن تدرس أكبر قدر ممكن من أنواع الأفلام. إذ أن كل جنس فيلمي له اعتباراته الخاصة التي يجب أن تكون مطّلعاً عليها.

وإذا احتوى هذا الكتاب على ذكر لأي فيلم لم تشاهده، استأجر نسخة منه. فجميعها تقريباً ستستحق الوقت الذي تصرفه في مشاهدتها.

عنوان الفيلم بالعربية	العنوان بالإنجليزية
أبولو ١٣	*Apollo 13*
أحدها طار فوق عش الوقواق	*One Flew over the Cuckoo's Nest*
آخر الموهيكان	*The Last of the Mohicans*
إرن بروكوفتش	*Erin Brockovich*
إشارات	*Signs*
الأطفال الصغار	*Little Children*
إعتاق شوشانك	*The Shawshank Redemption*
أغرب من الخيال	*Stranger than Fiction*
أفضل سنوات حياتنا	*The Best Years of Our Lives*

As Good as It Gets	أفضل ما يمكن الحصول عليه
Kill Bill, vols. 1 & 2	اقتل بيل، المجلد الأول والمجلد الثاني
Catch Me if You Can	أمسك بي إن استطعت
Amelie	آميلي
I ♥ Huckabees	أنا ♥ هكابيز
Little Miss Sunshine	الآنسة إشراق الصغيرة
Reflections in a Golden Eye	انعكاسات في عين ذهبية
Saving Private Ryan	إنقاذ المجند ريان
The Break-Up	إنهاء العلاقة
Friday Night Lights	أنوار ليلة الجمعة
Annie Hall	آني هول
E. T.: The Extra-Terrestrial	إي تي: القادم من خارج الأرض
Quiz Show	برنامج المسابقات
Bruce Almighty	بروس القدير
Chinatown	البلدة الصينية (تشايناتاون)
Poseidon	بوزايدون
The Piano	البيانو
Titanic	تايتانك
Adaptation	تكيف
Tootsie	توتسي
Jerry Maguire	جيري مكغواير
James Bond films	جيمس بوند (مجموعة الأفلام)
It Happened One Night	حدث ذات ليلة
Star Wars IV: A New Hope	حرب النجوم ٤: أمل جديد
War of the Roses	حرب الورود
American Beauty	حسناء أمريكية

English	العربية
[illegible]	حفلة الوحش الراقصة
Field of Dreams	حقل الأحلام
About Schmidt	حول شميت
D. O. A.	حياً أو ميتاً
The Graduate	الخرّيج
The Thin Red Line	الخط الأحمر الرفيع
Five Easy Pieces	خمس قطع سهلة
High Noon	ذروة الظهيرة
The Invincible	الذي لا يقهر
Rashômon	راشومون
Midnight Cowboy	راعي بقر منتصف الليل
The Man Who Knew Too Much	الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي
Spider Man	الرجل العنكبوت
Rain Man	رجل المطر
Pulp Fiction	الروايات الرخيصة
Poltergeist	الروح المؤذية (بولترغايست)
My Best Friend's Wedding	زفاف أعز صديقاتي
My Big Fat Greek Wedding	زفافي اليوناني الكبير السمين
The Wizard of Oz	ساحر أوز
The Hours	الساعات
Se7en	سبـ٧ـــة
Spartacus	سبارتاكوس
Déjà Vu	سبقت رؤيته
Pursuit of Happiness	السعي وراء السعادة
The Lord of the Rings	سيد الخواتم
The Lord of the Rings: The Two Towers	سيد الخواتم: البرجان

Mr. & Mrs. Smith	السيد سميث وزوجته
Master and Commander	سيد وقائد
Witness	شاهدة
Shakespeare in Love	شكسبير عاشقاً
North by Northwest	شمال – شمال غربي
Shawn of the Dead	شون أحد الموتى
The Devil Wears Prada	الشيطان يرتدي برادا
The Grudge	الضغينة
Million Dollar Baby	طفل المليون دولار
The Perfect Storm	العاصفة الكاملة
Roman Holiday	عطلة في روما
Dangerous Liaisons	علاقات خطرة
Groundhog Day	عيد جرذ الأرض
Panic Room	غرفة الذعر
Raiders of the Lost Ark	غزاة التابوت المفقود
The Good Girl	الفتاة الطيبة
His Girl Friday	فتاته المطيعة
Jaws	الفكان
Forrest Gump	فورست غمب
Schindler's List	قائمة شندلر
Pirates of the Caribbean	قراصنة البحر الكاريبي
Capote	كابوتي
Liar, Liar	كاذب، كاذب
Casablanca	كازابلانكا
Pride and Prejudice	كبرياء وتحامل
National Treasure	الكنز الوطني

Nick of Time	اللحظة الحاسمة
Touching the Void	لمس الفراغ
Lawrence of Arabia	لورنس الجزيرة العربية
Wedding Crashers	المتطفلون على حفلات الزفاف
Die Hard	المتعنّت
The Departed	المتوفون
TheTerminator	المتمرِّد
City of God	مدينة الله
Risky Business	مسألة خطرة
Invincible	المستعصي
The Blair Witch Project	مشروع ساحرات بلير
Gladiator	المصارع
The Matrix	المصفوفة
Miracle	معجزة
The African Queen	الملكة الأفريقية
Moonstruck	الممسوسة
Sideways	من الجانب
The House of Sand and Fog	منزل الرمل والضباب
Cast Away	مهجور على جزيرة
Close Encounters of the Third Kind	مواجهات قريبة من النوع الثالث
Citizen Cane	المواطن كين
Munich	ميونيخ
Nashville	ناشفيل
Happy Endings	نهايات سعيدة
The Fugitive	الهارب
Harry Potter films	هاري بوتر (مجموعة الأفلام)
Monster	الوحش
The Station Agent	وكيل المحطة
Good Will Hunting	ويل هنتينغ الطيب

قائمة المراجع

أرسطو، فن الشعر

Aristotle. *Poetics*, translated by Richard Janko. Indianapolis, IN, and Cambridge, MA: Hackett, 1987.

ألان آرمر، كتابة السيناريو

Armer, Alan A. *Writing the Screenplay*. Belmont, CA: Wardsworth, 1993.

إروين بلاكر، عناصر كتابة السيناريو

Blacker, Erwin R. *The Elements of Screenwriting*. New York: MacMillan, 1996.

ليندا كاوغيل، أسرار بنية السيناريو: كيف تتعرف على الإطارات البنيوية للأفلام العظيمة وتحاكيها

Cowgill, Linda J. *Secrets of Screenplay Structure: How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films*. Los Angeles: Lone Eagle, 1999.

— كتابة الأفلام القصيرة: البنية والمحتوى لكتّاب السيناريو

— *Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters*. Los Angeles: Lone Eagle, 2005.

لاجوس إغري، فن الكتابة الدرامية

Egri, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon & Schuster, 1974.

ديفيد هوارد وإدوارد مابلي، أدوات كتابة السيناريو: دليل الكاتب إلى حرفة السيناريو وعناصره

Howard, David, and Edward Mabley. *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Crafts and Elements of a Screenplay*. New York: St. Martins, 1993.

لنكولن جونسون، الفيلم: المكان والزمان والضوء والصوت

Johnson, Licoln F. *Film: Space, Time, Light and Sound*. York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

كارل غوستاف يونغ، أنواع نفسية

Jung, C. G. *Psychological Types*, a revision by R. F. C. Hull of the translation by H. G. Baynes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

إليا كازان، حياة

Elia Kazan. *A Life*. Cambridge, MA: De Capo Press, 1997.

فيكي كينغ، كيف تكتب فيلماً في ٢١ يوماً

King, Viki. *How to Write a Movie in 21 Days*. New York: Harper Resource Quill, 2001.

جون هوارد لوسون، النظرية والأسلوب في كتابة المسرحية وكتابة السيناريو

Lawson, John Howard. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York: Garland, 1985.

سيدني لوميت، صنع الأفلام

Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Vintage, 1995.

وليام مارتل، أسرار كتابة سيناريوهات أفلام الحركة

Martell, William C. *The Secrets of Action Screenwriting*. Studio City, CA: First Strike Productions, 2000.

مارغريت ميرينغ، السيناريو: مزيج من شكل الأفلام ومحتواها

Mehring, Margaret. *The Screenplay: A Blend of Film Form and Content*. Boston: Focal Press, 1989.

روبرت ماكي، القصة: المحتوى والبنية والأسلوب ومبادئ كتابة السيناريو

McKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper Entertainment, 1997.

جين بيريت، كيف تكتب روح الفكاهة لديك وتبيعها

Perret, Gene. *How to Write & Sell Your Sense of Humor*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books.

ليندا سيغر، جعل السيناريو الجيد عظيماً

Seger, Linda. *Making a Good Script* Great. New York: Samuel French, 1994.

هاري شو، قاموس موجز للمصطلحات الأدبية

Shaw, Harry. *Concise Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill Paperbacks, 1976.

كونستانتين ستانيسلافسكي، الممثل يستعد

Stanislavski, Constantin. *The Actor Prepares*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theater Arts Books, 1984.

موقع وردبلي على الشبكة

Wordplay website. http://www.wordpayer.com

المحتويات

الصفحة

الصفحة

الصفحة

عن المؤلفة

ليندا كاوغيل، مؤلفة كتابة الأفلام القصيرة وأسرار بنية السيناريو، هي في الوقت الحالي[1] رئيسة قسم كتابة السيناريو في كلية السينما في لوس أنجلوس. وقد كتبت للسينما والتلفزيون، ودرّست في معهد السينما الأمريكي، وجامعة لويولا ماريماونت، ومعهد السينما في بوسطن. وقد عقدت ندوة فن رسم الحبكة في لوس أنجلوس ونيويورك وميامي.

الطبعة الأولى / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

(١) أي وقت نشر الكتاب الأصلي باللغة الإنجليزية. (المترجم)







www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ١٨٠ ل.س أو ما يعادلها